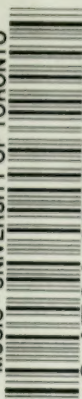


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07195 755 9

Morillot, Paul
Berlioz écrivain

ML
410
B5M6

Paul MORILLOT

Professeur à l'Université de Grenoble



BERLIOZ

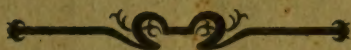
ÉCRIVAIN



Vendu au Profit de l'Œuvre

du

CENTENAIRE DE BERLIOZ



GRENOBLE

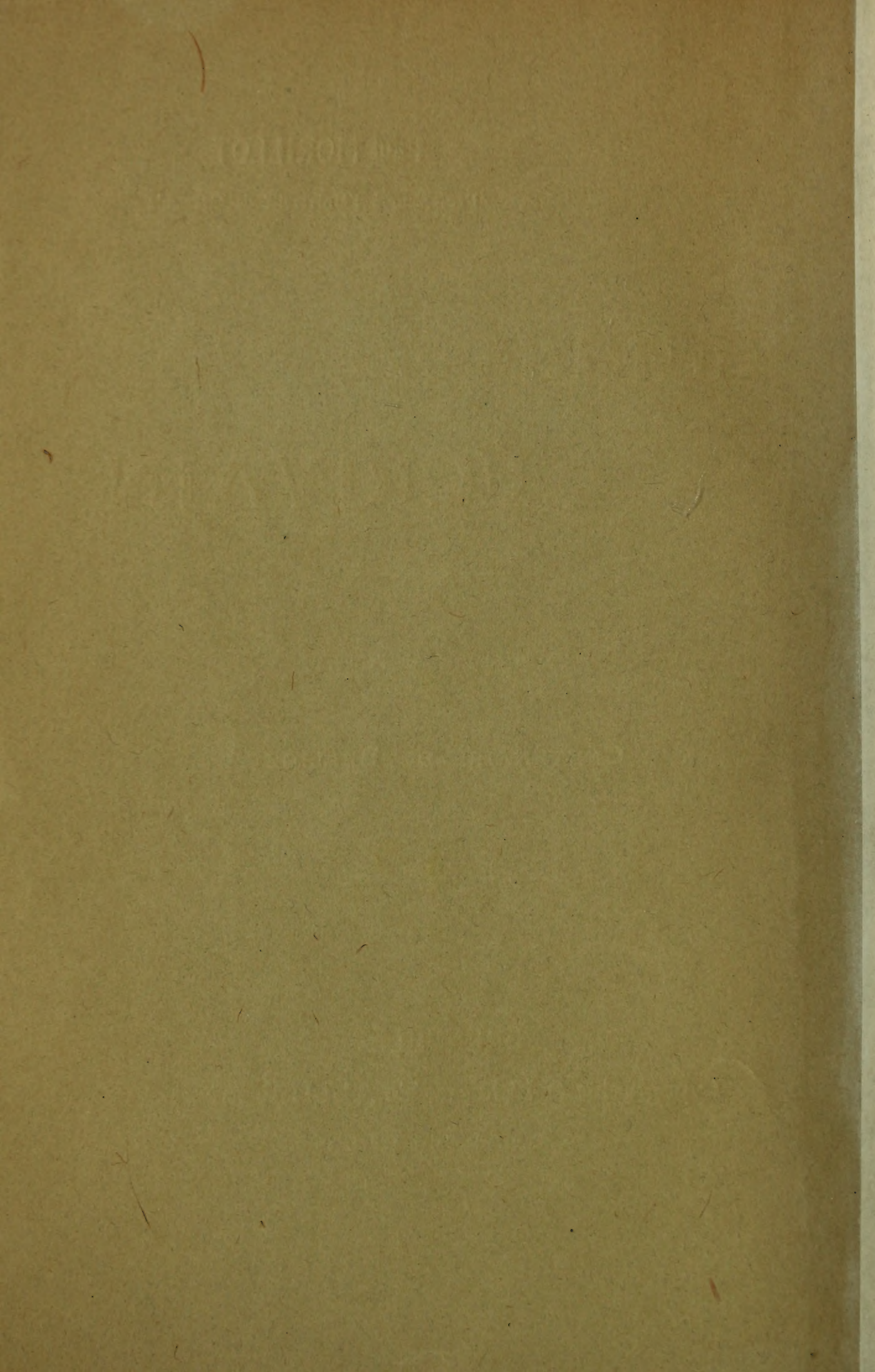
Typographie & Lithographie ALLIER Frères

26, Cours de Saint-André, 26

—

1903

PARIS. LIBRAIRIE FISCHBACHER

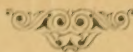


honna D. Fraser.

~~Art M B~~
~~DS 153~~
~~Y~~

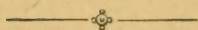
Paul MORILLOT

Professeur à l'Université de Grenoble



BERLIOZ

ÉCRIVAIN



(Vendu au Profit de l'Œuvre

du

CENTENAIRE DE BERLIOZ)



524741

11. 7. 51

GRENOBLE

Typographie & Lithographie ALLIER Frères

26, Cours de Saint-André, 26

—

1903

PARIS. LIBRAIRIE FISCHBACHER



ML

410

B5M6

Extrait des *Annales de l'Université de Grenoble*. Tome XV, n° 2.



I

Un musicien écrivain : personne ne s'étonnera de voir ainsi rapprochés ces deux mots, car la chose n'est pas nouvelle. Sans remonter jusqu'au roi David, harpiste et poète, faut-il citer le compositeur du *Devin de village*, Jean-Jacques Rousseau, qui a laissé un assez joli nom dans la littérature ? Et Richard Wagner, l'illustre père de la *Tétralogie* ? Et tout près de nous, l'auteur de *Samson et Dalila*, charmant sonnettiste à ses heures ? La liste des musiciens qui ont sacrifié aux lettres serait longue : à la vérité, il serait presque aussi tôt fait d'énumérer ceux que le démon de l'écriture n'a jamais tentés.

Pareille rencontre n'a d'ailleurs en soi rien de surprenant. De tous temps les Muses ont passé pour sœurs, et la Musique, au sens premier du mot, comprend tous les arts. Une étroite affinité lie surtout entre eux les arts d'expression. Littérature et peinture aiment souvent à s'unir : Fromentin et Théophile Gautier ont su manier tour à tour le pinceau et la plume. A plus forte raison le musicien appelle-t-il l'écrivain : ils sont tout à fait de la même famille. Même, si l'on en croit le philosophe Spencer et le naturaliste Lacépède, leur parenté est fort lointaine, puisqu'elle remonte à l'origine même de l'humanité. Le chant serait alors naturellement sorti de la vie inférieure et instinctive, et la musique n'aurait été qu'une sorte d'ac-

centuation ou d'exagération du langage naturel. Aussi, au début des civilisations, parole et chant semblent-ils encore indissolubles ; et si plus tard ils se sont dissociés, du moins ont-ils cherché toutes les occasions de se réunir à nouveau, comme en témoignent l'histoire de la poésie lyrique¹ et celle de la musique dramatique. On peut dire d'une façon générale que dans tout écrivain digne de ce nom il y a un musicien qui se cherche, et que de même dans tout musicien il y a un écrivain qui voudrait s'affirmer.

Pour les écrivains la chose ne paraît pas douteuse. La valeur musicale d'un Lamartine², malgré la difficulté qu'on éprouve à la déterminer exactement, n'en est pas moins réelle : le *Lac*, avant d'avoir été transformé en romance par Niedermeyer, était déjà mélodie : de tels vers se chantent et se lisent à la fois ; leur écriture n'est pas seulement représentative de sentiments et d'images, mais elle évoque en nous toute une série d'ondes sonores, qui se résolvent en harmonie. De Victor Hugo on en peut dire autant. En vain alléguerait-on le mépris transcendant et puéril qu'il a affiché pour la

¹ La plus curieuse de ces tentatives a été certainement celle de la Pléiade. Ronsard, Baïf, Jodelle et leurs amis furent des musiciens en même temps que des poètes : Ronsard, bien qu'il fût sourd (comme Beethoven), en venait à dire « que sans la Musique la Poésie était presque sans grâce, comme la Musique sans la Mélodie des vers inanimée et sans vie. » (Vie de Ronsard, par Claude Binet). Notre Pindare français écrivait ses beaux vers des *Amours* et des *Odes* pour qu'ils fussent chantés : et ils le furent, du moins en partie, comme en témoignent les compositions de Pierre Certon, de Clément Janequin, de Claude Goudimel, d'Orlande, de Claudin, de Costeley, de Muret, de Robert de Lassus, et de beaucoup d'autres musiciens du temps, dont on a exhumé récemment quelques pages, en une très intéressante étude que je recommande aux fervents de la Pléiade : *Ronsard et la musique de son temps*, par Julien Tiersot (Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1903 ; Paris, Fischbacher). L'invention des *vers mesurés* et l'histoire de l'Académie fondée par Baïf et Thibaut de Courville, après lettres patentes de Charles IX, en 1570, puis dirigée par Baïf et Mauduit, enfin par Mauduit tout seul, après la mort de Baïf, est l'épisode le plus piquant de ce que l'on pourrait appeler les amours de la Parole et du Chant (voir Du Boulay, *Hist. de l'Université de Paris*, VI ; Sauval, *Antiquités de Paris*, IX ; Gouget, *Bibl. franç.*, XIII ; d'Aubigné, *Lettres*, I, 453, III, 272 ; Pasquier, *Recherches de la France*, VII, etc.....).

² Voir dans J. Combarieu (*Les rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression*, Alcan, 1894) l'analyse phonique d'une strophe de Lamartine (page 222).

musique : quoi qu'il dise et quoi qu'il pense, ce prodigieux « visuel » est aussi un exceptionnel « auditif », un incomparable chef d'orchestre, qui non seulement perçoit tous les sons, tous les souffles, toutes les voix de la nature, mais qui possède le don génial de les composer et de les transposer dans la catégorie des formes et des mouvements. Lamartine et Hugo sont des musiciens malgré eux : et ce que nous disons des grands poètes peut se dire aussi des grands prosateurs au rythme puissant, des Chateaubriand, des Michelet et des Renan. Quant aux poètes de l'école moderne, on sait jusqu'où ils ont poussé et poussent encore l'impressionnisme musical. On connaît le précepte de Verlaine :

De la musique encore et toujours !

les originales tentatives d'Arthur Rimbaud et de Stéphane Mallarmé, les hardies théories de René Ghil : « Des sons te sont vus. Or si le son peut être traduit en couleur, la couleur peut se traduire en son, et aussitôt en timbre d'instrument. » Je ne sais si « toute la Trouvaille est là gisante », mais il est curieux de noter cette tendance de certaine poésie à n'être qu'une « sonorité intellectuelle¹ ».

Inversement, tout musicien ne recèle-t-il pas, dans une certaine mesure, un écrivain ? Sans doute, les moyens d'expression de l'un et de l'autre diffèrent : l'expression musicale est d'une nature plus imprécise, plus indéterminée, plus sensible et plus pénétrante par là même ; l'expression verbale est plus claire, plus logique, plus vraiment intellectuelle : mais au fond ne s'appliquent-elles pas, l'une et l'autre, au même objet, c'est-à-dire à la représentation de la vie universelle, infiniment diverse et profonde ? Si leurs moyens sont inégaux, il n'est pas prouvé qu'ils soient opposés l'un à l'autre et vraiment irréductibles entre eux ; peut-être diffèrent-ils en qualité ou en quantité, et non pas en essence. Un critique qui a beaucoup réfléchi à ces questions et qui se montre très préoccupé de maintenir à la musique son domaine propre à côté et même au-dessus de celui de la poésie, a fait cette remarque : « En réalité, il n'y a pas un seul musicien connu qui n'ait demandé au langage verbal un se-

¹ Voir Brunot, dans *Hist. de la Langue, et de la Litt. franç.*, par Petit de Julleville (Armand Colin), t. VIII, p. 797.

cours plus ou moins étendu. . . Cette tendance s'accroît de jour en jour¹. » Beethoven lui-même, le roi de la symphonie, en est venu, dans celle de ses compositions qui passe pour son chef-d'œuvre, à solliciter le concours des voix. « L'art de Bach s'oriente désormais vers la symphonie à programme et vers le drame. Pour atteindre pleinement son but, il faut au musicien le concours du poète². » De même que nos modernes poètes emploient souvent dans leurs vers les procédés d'indétermination de la musique, de même les musiciens sont attirés vers la détermination des mots et des paroles.

Il y a donc un mouvement de convergence qui tend à rapprocher les deux arts sans les confondre. Existe-t-il entre eux un terrain commun qu'on finira par découvrir ? Ce terrain serait-il celui de l'harmonie imitative chère au musicien Lesueur, comme à plus d'un poète, aussi bien classique que romantique ? On en peut douter : pareil procédé n'a pas fourni, que je sache, d'excellents résultats en musique, et il en a, à coup sûr, donné le plus souvent d'exécrables en poésie. Il n'en est pas moins vrai que la poésie et la musique modernes nous font entrevoir entre le son et le mot des rapports de valeur qui s'affirment et se précisent chaque jour davantage.

Cela étant, il semblera assez naturel qu'un compositeur, habitué à traduire ses images, ses sentiments et ses idées sous la forme si variée et si large de l'expression musicale, soit, à l'occasion, tenté de les décrire dans le langage plus rationnel et plus précis des mots. Même cette transposition verbale, pour laquelle il n'est pas besoin, comme pour l'autre, d'une initiation technique, lui semblera presque un délassement, et lui procurera du moins la satisfaction de compléter ainsi sa pensée, et d'arriver ainsi à cette expression totale vers laquelle il aspire. Berlioz surtout, musicien expressif par excellence, se trouvait, par la nature de son inspiration, par sa richesse de sentiments et d'images, plus près qu'aucun autre de ce style écrit dans lequel il devait déverser le trop-plein de sa verve.

On pourrait, rien que dans sa *Correspondance intime*, recueillir maint témoignage curieux de la facilité avec laquelle il passe de l'expression musicale à l'expression verbale, ou inversement. Dans

¹ Jules Combarieu, *op. cit.*, page 420.

² *Ibid.*

une jolie lettre à Tajan-Rogé (Londres, 10 novembre 1847), il rappelle spirituellement le beau feu de paille dont il avait brûlé à Saint-Petersbourg, l'année précédente, pour une jeune Slave qui lui avait promis qu'elle lui *écrirait* : et il rapporte les discours qu'il lui tenait le soir, au soleil couchant, sur les bords de la Néva : « Je lui broyais le bras contre ma poitrine ; je lui chantais la phrase de l'adagio de *Roméo et Juliette* (suivent dix mesures), je lui promettais, je lui offrais. . . » Admirons cette fertilité d'expression passionnelle, où la musique supplée sans désavantage, semble-t-il, le geste et la parole ! — Ailleurs, Berlioz nous dit que les jeunes gens de Prague avaient fait de certaines phrases de la *Symphonie fantastique* une sorte d'argot musical. Pour dire d'une femme : « elle a l'air commun et hardi », quatre mesures du *Bal* suffisent ; cinq autres mesures exprimeront : « elle est charmante » ; et telle autre phrase : « on est triste et inquiet. » — Enfin une lettre de Berlioz à M^{me} Massart (22 mars 1865) débute par une mesure de la *Sonate en fa* de Beethoven : tel est le thème dont la lettre elle-même, mélancolique et douloureuse, sera la variation. C'est ainsi que pour Berlioz la musique et la parole se complètent l'une l'autre et s'entr'aident tour à tour.

C'est dans les « livrets » de Berlioz qu'il importerait surtout d'étudier cet accord. Car Berlioz, comme après lui Wagner, — et aussi tels compositeurs de notre École moderne, — professait cette théorie qu'un musicien doit être son propre librettiste et que le mot et le son doivent procéder d'une création unique : l'un n'est point le frère adoptif de l'autre, ce sont deux frères jumeaux. Personne ne s'est moqué plus agréablement que lui des « athées de l'expression », qui prétendent que toute parole va également bien sous toute musique : on connaît ses plaisantes adaptations des paroles de la *Marseillaise* à l'air de la *Grâce de Dieu* et de la musique d'*Un jour maître corbeau* au texte de *Rachel, quand du Seigneur*. . . . Il s'était aussi amusé à composer pour certain chant religieux de Marcello, qu'il jugeait mal venu, une triviale poésie de marchand de bœufs revenant de la foire : *Ah ! quel plaisir de boire frais, de se garnir la panse !* etc. Pourtant, malgré son intransigeance en la matière, Berlioz n'a pas été l'écrivain de tous ses livrets : du moins a-t-il choisi des collaborateurs dont il était sûr comme de lui-même : Victor Hugo lui a fourni les paroles de plusieurs mélodies (*Sarah la Baigneuse, la*

Captive), de même Théophile Gautier (*Absence*) : son intime ami Ferrand écrivit pour lui les *Francs Juges*, le poète Émile Deschamps *Roméo et Juliette* : il reçut *Benvenuto* des mains d'Auguste Barbier et de Wailly, auxquels il avait indiqué lui-même le sujet. S'il commit l'imprudence d'accepter de Scribe la *Nonne Sanglante*, on sait que le livret lui fut redemandé peu après par l'auteur, ce qui lui permit de médire de ce « scribouillage ». Mais Berlioz a composé les paroles de toutes ses autres partitions, à savoir de *Lélio*, monodrame, de *Béatrice et Bénédict*, opéra-comique, des *Troyens*, grand-opéra, de *l'Enfance du Christ*, trilogie sacrée, enfin de la presque totalité de *La Damnation de Faust*, légende dramatique.

D'ailleurs ces petits poèmes, bien que très supérieurs à la moyenne des livrets d'opéra, sont assez loin d'être des chefs-d'œuvre.

Lélio ou *Le Retour à la vie* (1832) est la première des productions littéraires de Berlioz. C'est un immense monologue écrit dans la prose poétique la plus échevelée. On sait dans quel état d'exaltation se trouvait l'auteur lorsqu'il le composa : il était alors dans le fort de sa crise shakespearienne, ballotté entre deux passions, adorant et exécrant tour à tour Miss Smithson et Camille Moke. *Lélio* est le commentaire et l'épilogue de la *Symphonie fantastique* (nouvelle manière). Berlioz rêvait, pour l'exécution de son œuvre, des combinaisons étranges qui ne furent complètement réalisées que vingt-trois ans plus tard à Weimar. « L'acteur unique qui joue le rôle de l'artiste le joue sur l'avant-scène agrandie. La toile est baissée et derrière la toile s'élève un amphithéâtre d'où l'orchestre, les chefs et les chanteurs se font entendre invisibles. Les morceaux de musique sont des mélodies et des *harmonies imaginaires* que l'artiste entend *en pensée seulement*, et que l'auditoire entend en réalité, mais un peu affaiblies par la toile qui sert ainsi de sourdine¹. » Audition voilée, monologue et pantomime, *Lélio* est tout cela. Le monologue destiné à être déclamé sur le devant de la scène est du genre ultra-romantique : c'est un tissu d'apostrophes, d'invocations, d'imprécations, accompagnées ou coupées par l'orchestre et les chants qu'on entend derrière la toile. *Lélio* s'étonne

¹ *Lettre à Tajan-Rogé*, 2 mars 1855.

de vivre, il souhaite la mort, il se plaint, il gémit, il adore et maudit Shakespeare, il se couche, il se lève, il fulmine contre ses ennemis et en particulier contre M. Fétis qui s'est permis de corriger Beethoven, il le compare à « un oiseau qui a sali le front de Jupiter ou le sein de Vénus », puis il s'habille en brigand armé jusqu'aux dents, il nous décrit la vie d'un montagnard des Abruzzes, il pleure « à sanglots », il s'attendrit, il se calme, il est heureux, il appelle Ophélie (entendez miss H. Smithson), il rêve qu'il est transporté dans quelque paysage ossianique : « Oh ! que ne puis-je, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras du dernier sommeil ! » Puis il retombe dans sa tristesse, s'écrie : « Que Shakespeare me protège ! » La toile s'ouvre, l'orchestre apparaît, etc.

Est-il besoin de citer une page de *Lélio* ? Je ne pense pas. Quelques lignes suffiront pour donner une idée du style : « Il est donc vrai ! La vie, comme un serpent, s'est glissée dans mon cœur pour le déchirer de nouveau. . . . Moore avec ses douloureuses mélodies est venu achever dans mon cœur l'ouvrage de l'auteur d'*Hamlet*. Ainsi la brise, soupirant sur les ruines d'un temple renversé par une secousse volcanique, les couvre peu à peu de sable et en efface jusqu'aux derniers débris. . . Oh ! une pareille société pour un artiste est pire que l'enfer !. . . Je suis heureux et mon ange sourit en admirant son ouvrage : son âme noble et pure scintille sous ses longs cils noirs modestement baissés ; une de ses mains dans les miennes, je chante, et son autre main, errant sur les cordes de la harpe, accompagne languissamment mon hymne de bonheur. . . »

C'est Bocage, le grand acteur de mélodrame, qui joua le rôle en 1832, avec sa furie et sa fantaisie coutumières. Quelques mois auparavant il avait créé Antony ; trois ans plus tard il devait incarner Chatterton : mais, au prix de cet extraordinaire *Lélio*, Antony et Chatterton durent lui sembler fades et presque pot au-feu. De même la romanesque sœur de *Lélio*, la *Lélia*, de George Sand (1834), n'en offrira plus qu'une pâle image. Du premier coup Berlioz, emporté par la fougue naturelle de son génie, était allé dans la voie du romantisme aussi loin qu'aucun des « malades du siècle ». Tel fut son premier début dans les lettres. Plus tard il s'assagira, il réglera mieux l'emploi de ses brillantes facultés : mais il demeurera toujours un peu l'auteur de *Lélio*.

Ses autres compositions dramatiques sont écrites en un style plus doux ; elles sont en vers, et ces vers sont destinés à être non plus déclamés mais chantés.

L'Enfance du Christ est d'une écriture naïve et charmante, tout à fait à l'unisson de la musique. Berlioz le satanique, qui à la première page des *Mémoires* fait une si nette profession d'incrédulité, se révèle à nous comme un interprète ému du plus pur sentiment religieux. Il se fait tendre, idyllique, pour nous dépeindre le repos de la Sainte Famille :

Voyez ce beau tapis d'herbe douce et fleurie,
Le Seigneur pour mon fils au désert l'étendit...

Il sait à l'occasion teinter son style d'une nuance discrète d'archaïsme, que n'eût pas désavouée Pierre Ducrey, l'imaginaire maître de chapelle de 1679, s'il eût existé.

Allez dormir, bon père,
Bien reposez,
Mal ne songez.

Mais Berlioz ne serait pas Berlioz si à quelque endroit ne reparait la pointe toujours acérée de son libre esprit. Il a pris soin de l'émousser le plus qu'il a pu, mais il n'a pu la dissimuler dans cette pieuse conclusion :

Ce fut ainsi que par un infidèle
Fut sauvé le Sauveur.

Dans les *Troyens*, Berlioz avait à lutter avec un terrible modèle : Virgile est de ceux qu'on sent, qu'on aime, mais qu'on n'imité pas. Malgré toute sa ferveur virgilienne, Berlioz n'était pas de taille à rendre dans ses vers toute la tragique horreur du deuxième livre de l'*Énéide*, ni l'admirable souffle de passion du quatrième. Cela, il l'a tenté dans sa musique, et je n'ai pas la prétention de dire dans quelle mesure il y a réussi. Du moins sa poésie a-t-elle le mérite d'être franche et fidèle et de respecter les beautés de l'original, qu'elle s'efforce de rendre. L'auteur n'a point cherché à enjoliver la matière, ni à faire de l'esprit avec les grands souvenirs qu'il remuait. Beaucoup des vers de Virgile ont passé dans l'opéra français avec une exactitude qu'envieraient bien des traducteurs de profession :

Heu fuge ! nate ded, teque his, ait, eripe flammis.
Hostis habet muros : ruit alto a culmine Troja.
Ah ! fuis, fils de Vénus ! l'ennemi tient nos murs !
De son faite élevé Troie entière s'écroule !
Un ouragan de flamme roule
Des temples aux palais ses tourbillons impurs...

Quand il n'a pas directement imité, il s'est efforcé de suppléer et de deviner la pensée virgilienne. Ainsi a-t-il fait dans la création des deux rôles de Chorèbe et de Cassandre, qui sont bien de lui, et surtout dans la sublime imprécation des femmes troyennes qui, avant de descendre « pures et libres à la rive infernale », se tournent vers la mer et jettent ce cri prophétique : « Italie ! Italie ! » Tout ce livret de la *Prise de Troie* fait le plus grand honneur à Berlioz et à son sentiment virgilien. Celui des *Troyens à Carthage* contient un moindre effort d'invention : malgré de beaux cris de passion, l'idylle de la caverne risquait de faire sourire. Pourtant les rencontres heureuses de style ne sont point rares : les célèbres imprécations de Didon sont fidèlement rendues :

Mon souvenir vivra parmi les âges,
Mon peuple accomplira d'héroïques destins !
Un jour sur la terre africaine
Il naîtra de ma cendre un glorieux vengeur !
J'entends déjà tonner son nom vainqueur :
Annibal ! Annibal !

Mais Berlioz a cherché à adoucir un peu l'odieux du caractère d'Énée.
A la dure parole :

Desine meque tuis incendere teque querelis :
Italiam non sponte sequor.....

il a ajouté un dernier mot d'amour :

Tu pars ? — Je dois partir. — Tu pars ! — Mais pour mourir !
Obéissant aux dieux, je pars et je vous aime.

Il a innové : mais qui oserait l'en blâmer ?

Citons enfin la première strophe de cette jolie chanson du jeune Phrygien Hylas qui, tout en se balançant au haut du mât d'un navire, exprime de touchante façon le doux regret de la terre natale qu'il ne reverra sans doute jamais :

Vallon sonore
Où dès l'aurore
Je m'en allais chantant, hélas!
Sous tes grands bois chantera-t-il encore
Le pauvre Hylas ?
Berce mollement sur ton sein sublime,
O puissante mer, l'enfant de Dindyme !

Le 8 février 1858, Berlioz écrivait à son fils Louis, qui était aux Indes sur un vaisseau de l'État et qui devait, quelques années plus tard, mourir loin de sa patrie et loin de son père : « C'est une chanson de matelot : je pensais à toi, cher Louis, en l'écrivant, et je t'en envoie les paroles. » Épique, passionné et tendre, Berlioz l'a été dans ses *Troyens*, comme son maître Virgile : mais dans ce petit coin de la partition, dans cette simple mélodie, il a mis le meilleur de son cœur.

La *Damnation de Faust* est certainement, de tous les livrets de Berlioz, le plus réussi, celui qui non seulement a le plus de valeur propre, mais qui exprime le mieux les aspects divers du talent de l'écrivain. Antérieure aux *Troyens* et à l'*Enfance du Christ*, elle n'a pas cette douceur de touche qui caractérise les dernières productions dramatiques de Berlioz : le sujet, d'ailleurs, ne le comportait guère. Mais on n'y trouve pas non plus les extravagances romantiques de *Lélio*. Ici encore l'auteur a été soutenu par l'imitation d'un grand modèle dont il a su à l'occasion s'affranchir. Il a tout simplifié, clarifié ; aux vives lueurs de son esprit si français se sont dissipées les brumes de la pensée germanique. A vrai dire, il a diminué ainsi la portée philosophique du chef-d'œuvre de Goethe. Mais avec un sens très vif du théâtre il en a retenu toutes les parties dramatiques et pittoresques et il a su les juxtaposer en un ensemble où l'incohérence même ajoute au fantastique et devient presque ainsi un élément de vérité. Au *Faust* de Gérard de Nerval il a emprunté la *Chanson du rat*, celle de la *Puce*, la *Ballade du roi de Thulé*, le *Chœur des soldats* et la *Sérénade de Méphistophélès* qu'il a su habilement intercaler ; mais le reste est de lui ¹, et les tons les plus variés se rencontrent sous sa plume. Avec quelle passion ardente et tendre Mar-

¹ Sauf quelques vers de M. Gandonnière.

guerite, seule dans sa chambre, songe à l'aimé !

D'amour l'ardente flamme
Consume mes beaux jours...
Ah ! la paix de mon âme
A donc fui pour toujours !...
O caresses de flamme
Que je voudrais un jour
Voir s'exhaler mon âme
Dans ses baisers d'amour !

Voici maintenant l'inspiration religieuse la plus grandiose dans le chant de la fête de Pâques : *Christ est ressuscité*, et voici les joyeux éclats des chœurs d'étudiants où Berlioz a mêlé aux *Gaudeamus igitur dum juvenes sumus* des « Kommersbücher » allemands quelques vives variations :

Nobis subridente luna,
Per urbem quærentes puellas eamus...

qui scandalisèrent si fort les censeurs de Moscou et quelques pudibonds bourgeois de Dresde.

Le merveilleux et le fantastique se donnent libre carrière dans l'appel des follets capricieux :

Au nom du diable, en danse !
Et vous, marquez bien la cadence,
Ménétriers d'enfer, où je vous éteins tous !

et dans la célèbre chevauchée à l'abîme, scandée par les hop ! hop ! du démon.

D'ailleurs, tout le caractère de Méphistophélès est resté bien plus fidèle à l'original dans le poème de Berlioz que dans l'opéra de Gounod (livret de Michel Carré et Jules Barbier). Le romantique Berlioz était mieux préparé qu'aucun autre à rendre le côté sardonique et effrayant du personnage, que soulignent les pizzicati ricanants de la fameuse sérénade.

Mais où il a été poétiquement le mieux inspiré, c'est dans toute la partie du rôle de Faust où l'âme du héros s'enivre des souffles de la nature et exprime ses rêves, ses enthousiasmes, ses aspirations vers l'infini. En écrivant ces vers, Berlioz n'imitait pas seulement Goethe, il traduisait directement ses impressions des plaines de Hongrie récemment visitées (1846), et surtout il évoquait des sou-

venirs d'enfance. les heures délicieuses passées à Meylan, près de la demeure de la *Stella Montis*, devant l'admirable panorama des Alpes dauphinoises :

Faust seul dans les champs, au lever du soleil.

Le vieil hiver a fait place au printemps ;
La nature s'est rajeunie ;
Des cieux la coupole infinie
Laisse pleuvoir mille feux éclatants.
Je sens glisser dans l'air la brise matinale ;
De ma poitrine un souffle pur s'exhale.
J'entends autour de moi le réveil des oiseaux,
Le long bruissement des plantes et des eaux.
Oh ! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes
Loin de la lutte humaine et loin des multitudes !

Enfin, dans l'*Invocation de Faust à la nature*, le poète a cherché dans un élan superbe à s'égaliser à la majesté du sujet qu'il traitait, et il a donné une très belle paraphrase, agrandie et orchestrée, de quelques vers de Goethe (*Wald und Hoehle*)

Nature immense, impénétrable et fière,
Toi seule donnes trêve à mon ennui sans fin :
Sur ton sein tout puissant je sens moins ma misère,
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin !
Oui, soufflez, ouragans ! criez, forêts profondes !
Croulez, rochers ! Torrents, précipitez vos ondes !
A vos bruits souverains ma voix aime à s'unir.
Forêts, rochers, torrents, je vous adore ! Mondes
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
D'un bonheur qui la fuit !...

Suis-je la dupe d'une illusion ? Mais ces vers me semblent d'un poète, sinon d'un grand poète qui verse dans son style tous les trésors de son imagination, du moins d'un poète grand musicien, qui, tout en réservant à l'expression musicale les ressources les plus précieuses de son génie, a voulu que le mot fût digne du son, que le palais fût digne du dieu qu'il allait loger. Et rien n'est plus intéressant à ce point de vue que d'étudier sur de pareils exemples l'intime union des paroles et de la musique chez Berlioz, l'équivalence des pensées poétiques et des pensées mélodiques, la traduction directe et amplifiée en intenses sensations musicales des valeurs d'expressions contenues dans le langage verbal. La chose a été faite avec une précision ingé-

nieuse et forte dans un curieux chapitre du livre de M. Combarieu¹.

C'est le cas de rappeler, comme le fait spirituellement l'auteur, les vers fameux de la chanson de Job dans *Eviradnus* :

Si tu veux, faisons un rêve,
Montons sur un palefroi :
Tu m'emmènes, je t'enlève,
L'oiseau chante dans les bois.

Poème et musique partent ensemble pour le pays du rêve et de l'idéal : mais ici, c'est elle, la Musique, qui a des ailes et qui *enlève*. Du moins n'oublions pas que c'est lui, le Poème, qui a *emmené* le premier : il a fourni la pensée, il a montré le chemin, il a donné l'ébranlement sonore que la Musique a répercuté et développé au centuple.

II

Mieux que les livrets d'opéra, les œuvres de forme exclusivement littéraire nous permettront de nous faire une juste idée des mérites de Berlioz écrivain. Ici son expression verbale sera libre de toute contrainte, elle ne sera pas conditionnée par l'expression musicale : elle sera sa fin à elle-même et prendra vraiment toute sa valeur.

L'œuvre littéraire de Berlioz est vaste et suffirait à elle seule à défendre son nom de l'oubli. Elle comprend huit ouvrages :

1° *Voyage musical en Allemagne et en Italie, études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et nouvelles*, 1844, 2 vol in-8° ;

2° *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 1844 et 1856 ;

3° *Les Soirées de l'orchestre*, 1852 ;

4° *Les Grotesques de la musique*, 1859 ;

5° *A travers chants*, études musicales, adorations, boutades et critiques, 1862 ;

6° *Mémoires de Hector Berlioz, comprenant ses voyages en Italie*,

¹ Pages 286-305.

en Allemagne, en Russie et en Angleterre (1803-1865), imprimé en 1865, publié après la mort de Berlioz, en 1870 ;

7° *Correspondance inédite de Hector Berlioz* (1819-1868), avec une notice biographique par Daniel Bernard, 1879 ;

8° Hector Berlioz, *Lettres intimes*, avec une préface de Charles Gounod, 1882.

A la vérité, l'œuvre de Berlioz est plus considérable encore. Il doit certainement exister de lui bien des lettres qui n'ont pas été recueillies. D'autre part, un grand nombre des articles qu'il donna aux *Débats* ou dans les autres journaux du temps n'ont jamais été réunis : ils vont l'être, du moins les principaux, dans un livre dont la publication coïncidera avec le centenaire de l'auteur.

Tous ces ouvrages se divisent naturellement en deux groupes : l'un comprend les *Mémoires* et les *Lettres*, l'autre les livres de critique. Quant au *Voyage musical*, on peut ne pas le considérer à part, puisque Berlioz se refusa à le rééditer et le remploya intégralement dans ses autres œuvres.

Il y a bien des manières d'écrire des *Mémoires*. Il y a celle de Saint-Simon : on est un duc et pair, destiné par sa naissance à jouer un rôle important dans les affaires du royaume ; on vit à la cour du plus grand roi du monde, où il ne faut être ni sourd ni aveugle ; on regarde, on écoute, et l'on note chaque soir les impressions du jour, quitte à leur donner plus tard une rédaction définitive ; on reproduit exactement la physionomie des gens et celle des choses ; on met dans son récit toute son âme ambitieuse et violente ; on fait ainsi une œuvre admirable de relief et de vérité, palpitante de vie, grande et mesquine comme la réalité même. — Il y a celle de Lamartine : on est un poète, on vit de passé et d'avenir, c'est-à-dire de souvenir et de rêve ; on raconte ses années longtemps après qu'elles sont écoulées, et on les colore de toutes les chères illusions ; on écrit dans le calme et la sérénité, on ferme les yeux, on se souvient ; c'est la jeunesse qui remonte au cœur inassouvi, réchauffe l'imagination, lui présente de charmants mirages et de poétiques mensonges ; en croyant faire l'histoire de sa vie, on en fait le délicieux roman. — Il y a aussi la façon de Chateaubriand qui procède des deux autres : on est un grand homme, à la fois de rêve et d'action ; on est René et

on voudrait être Napoléon ; on porte en soi toute la tristesse d'un siècle et l'on est, jusqu'au bout, dévoré du désir de jouer le premier rôle dans les affaires du monde ; on écrit dans les intervalles de l'action ; on raconte le passé sans perdre de vue un seul instant le présent et l'on surveille toutes les occasions de faire une saisissante rentrée sur la scène terrestre ; on se dresse une statue très grande qu'on se réserve de mettre sur un piédestal très haut ; on se prend pour héros d'un poème épique auquel on espère bien un triomphant épilogue, au delà de la tombe ou même en deçà. — Il y a encore la manière de J.-J. Rousseau... Mais, à vrai dire, il y en a une infinité, chaque écrivain ayant la sienne, qui ne ressemble pas à celle du voisin. Pour chacun la matière est toujours nouvelle ainsi que la manière. En littérature, le genre des *Mémoires* n'existe pas : il n'y a que des œuvres et des individus.

Donc, interrogeons Berlioz et son livre.

L'idée lui est venue d'écrire ses *Mémoires* quand il avait quarante-cinq ans. En 1848, il est en Angleterre seul, découragé, mécontent de lui et des autres. Irrité de l'échec de ses négociations avec les directeurs de l'Opéra de Paris, Duponchel et Roqueplan, il est venu à Londres comme chef d'orchestre au théâtre de Drury-Lane ; mais au bout de quelques semaines l'entreprise mal conçue et mal dirigée par Jullien s'effondre : c'est la ruine, la faillite. Berlioz demeure quelque temps en Angleterre, toujours tourmenté de la crainte et du désir de rentrer. Il vient d'apprendre les événements de février : son imagination chagrine les lui a représentés comme une irrémédiable catastrophe. Tout est perdu, il n'y a plus de France. C'est la fin de tout, car c'est la fin de la musique, du moins de la vraie : tout le monde va faire de la musique « populaire, philanthropique, nationale, économique ! » s'écrie-t-il. Mais en attendant, « les arts sont morts en France, la musique commence à se putréfier : vite, qu'on l'enterre ! »

Telles sont les dispositions d'esprit où il se trouve quand il entreprend de rédiger ses *Mémoires*. On a imprimé sur lui des notices « si pleines d'inexactitudes et d'erreurs ! » Mais il faut se hâter, car la maison voisine est en feu : *Jam proximus ardet Ucalegon !* Ou bien, si vous préférez, nous sommes sur le rapide du Niagara et nous nous abandonnons au courant : la culbute est proche. « Employons donc les minutes. » Et il se met à l'œuvre le 15 mars 1848.

Il tracera la dernière ligne à Paris le 18 octobre 1854. Mais après cette conclusion il ajoutera deux longs chapitres : le 25 mai 1858 un *Post-scriptum*, et le 1^{er} janvier 1865 une *Post-face*. Chemin faisant, au courant de la rédaction des *Mémoires*, il a utilisé la plus grande partie de son *Voyage musical* en Italie et en Allemagne déjà publié, une Relation de son *Voyage en Russie* qui était prête à paraître, une foule d'*Articles* déjà insérés dans la *Gazette musicale*. On a calculé que dans tout le volume (édition in-8°), qui comprendra 440 pages, il n'y en a que 138 qui aient été composées spécialement à cet effet : le reste est fait de fragments et de centons rapportés.

C'est là, sans doute, un grave défaut de composition qu'il serait vain de vouloir atténuer. Quelle différence entre le décousu des *Mémoires* de Berlioz et la majestueuse unité de ces *Mémoires d'Outre-tombe* que M. Biré vient de restituer dans leur puissante et poétique ordonnance ? Berlioz n'a pas voulu ou bien n'a pas pu faire une œuvre achevée. Il a écrit par à-coups, au cours d'une période agitée, où son esprit toujours inquiet, son cœur toujours troublé, étaient bien incapables de se fixer. Dans cette tâche plus que dans aucune autre, après un premier moment d'enthousiasme, il s'est vite découragé. Raconter sa vie, une vie si douloureuse, lui a bientôt semblé odieux. Vers la fin, il n'y tient plus :

J'ai hâte d'en finir avec ces *Mémoires*, leur rédaction m'ennuie et me fatigue presque autant que celle d'un feuilleton ; d'ailleurs, quand j'aurai écrit les quelques pages que je veux écrire encore, j'en aurai dit assez, je pense, pour donner une idée à peu près complète des principaux événements de ma vie et du cercle de sentiments, de travaux et de chagrins dans lequel je suis destiné à tourner..., jusqu'à ce que je ne tourne plus.

Ce livre n'est donc qu'une brassée de souvenirs entassés sans beaucoup d'ordre, sans aucun souci des proportions, par le plus imaginaire et le plus sensible des écrivains. Il a voulu libérer son âme de tant de souffrances endurées, plutôt que faire œuvre littéraire. Il s'est peu préoccupé de l'applaudissement du public. On sait qu'il publia seulement quelques fragments des *Mémoires* (ceux qui concernent sa jeunesse) dans le *Monde illustré*, en 1858 ; il fit imprimer le reste en 1865, le fit lire à quelques amis, mais il conserva jusqu'à sa mort les exemplaires dans son cabinet du Conservatoire. Estimons-nous

heureux qu'en une heure de désespoir il n'en ait pas fait une irréparable flambée, comme il détruisit par le feu, en 1867, tous les trophées, les couronnes, les diplômes, les autographes qui lui rappelaient ses succès passés !

Une œuvre ainsi composée ne peut avoir qu'une valeur documentaire relative. Je comprends que les biographes de Berlioz ne s'en soient pas tenus aux seuls *Mémoires*, et qu'ils aient cherché à les contrôler, à les compléter sur bien des points : tel est le devoir strict de tout historien. Ce que je comprends moins, c'est que l'un d'eux ait reproché à Berlioz cette spirituelle et franche déclaration de sa *Préface* : « Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire... » Sachons bien plutôt gré à l'auteur de cette sincère annonce. Sans doute, il n'a dit que ce qu'il a voulu : mais les autres, les J.-J. Rousseau, les Chateaubriand, les Lamartine et même les Renan et les Michelet, croyez-vous qu'ils aient dit autre chose que ce qu'il leur a plu de dire ? qu'ils aient voulu tout dire ? qu'ils n'aient rien omis, rien arrangé, rien embelli, rien accommodé à leurs goûts, à leurs partis pris et à leurs passions ? Tel est le faible et le fort de tous les *Mémoires* passés, présents et futurs ; ceux de Berlioz n'ont pas échappé à la loi commune, et l'auteur nous en a loyalement prévenus. Bien mieux, je serais tenté de croire que cette œuvre, à cause même de son incohérence et de son décousu, à cause des ambitions, des douleurs, des colères très peu voilées qu'elle exprime, est plus « documentaire » que beaucoup d'autres, étant plus sincère. Quand on veut s'arranger devant la postérité, on y prend plus de peine et d'art, on compose sa vie et on compose son livre. Berlioz s'est livré à nous dans le désordre de son âme. Il n'a pas tout dit, mais il en a dit assez pour laisser de lui, en quelques traits, à la façon des grands artistes, une impérissable image.

De plus, pour apprécier justement ce livre, il ne faut lui demander que ce qu'il promet, bien qu'à vrai dire il nous donne davantage. J'ai voulu écrire, nous dit l'auteur, « ce qui, dans ma vie laborieuse et agitée, me paraît susceptible de quelque intérêt pour les amis de l'art. Cette étude rétrospective me fournira, en outre, l'occasion de donner des notions exactes sur les difficultés que présente, à notre époque, la carrière des compositeurs et d'offrir à ceux-ci quelques enseignements utiles. » Ainsi donc ce n'est pas tout Berlioz que Berlioz nous promet, mais seulement l'histoire du

musicien. A cet unique point de vue il rapportera les principaux événements de sa vie. Il négligera tout ce qui ne s'y rapporte pas. Il n'aura pas un mot de tendresse pour sa mère (qu'il aimait), parce qu'elle a contrarié sa vocation musicale. Son père lui sera, au contraire, plus qu'un père, un compagnon, un ami, parce qu'il lui a appris à jouer de la flûte et qu'il a applaudi à ses succès. Ces *Mémoires* ne veulent être autre chose que le récit des tribulations d'un musicien français au XIX^e siècle. Et si, dans ces pages, Berlioz nous a laissé, en plus de ce qu'il annonçait, un document psychologique, la peinture vivante et douloureuse d'une âme exceptionnelle, c'est que ce grand musicien s'est trouvé être, par surcroît, un remarquable écrivain.

Dans tous les *Mémoires*, quels qu'ils soient, ou Confessions, ou Confidences, ou Souvenirs, il y a certaines pages que nous aimons particulièrement à lire, et que le narrateur lui-même semble avoir tracées avec plus de soin et d'amour. Ce coin privilégié est partout et toujours le même ; il est facile à trouver, tout au commencement du livre : c'est le récit des « enfances » de l'auteur. Car l'enfant contient en germe tout l'homme et il est meilleur que lui. Nous nous plaisons toujours à assister à la formation ingénue d'une âme, à considérer de quels éléments se sont constitués cet esprit qui est devenu si grand et ce cœur qui était voué à sentir ou à souffrir au delà de la commune mesure. L'auteur lui-même, qu'elles qu'aient été plus tard les traverses de son existence, parle toujours de ses années d'enfance sur un ton apaisé : il évoque avec attendrissement ces lointains souvenirs, il s'y complâit, il les idéalise ; de frais et charmants épisodes sollicitent son imagination et sa plume : ce sera chez Rousseau l'histoire des hirondelles ou celle des cerises, chez Lamartine celle de Lucy et de la lecture d'Ossian au clair de lune, chez Chateaubriand celle de la grand'mère et de la vieille tante de Plancoët ou bien celle de la sylphide, chez Renan celle du broyeur de lin. Plus tard, ces enfants seront pris par la vie : ils aimeront, haïront, lutteront, souffriront ; ils seront René ou Raphaël ; ils écriront l'*Émile* ou la *Vie de Jésus*, c'est-à-dire ils seront des hommes. Mais dans tout le récit de leur brillante existence rien ne vaut les pages, toujours sincères, où ils nous confient les premiers éveils et les libères aspirations de leur être.

Les *Mémoires* de Berlioz ne manquent pas à la règle : les pre-

nières pages en sont charmantes ; on les voudrait seulement plus développées. Ce début écourté se ressent trop du dessein avoué de l'auteur, qui n'est pas d'exposer à nos yeux toute sa vie, mais de nous raconter seulement l'histoire d'un musicien ; or ce musicien, si original qu'il fût, n'a pas été, nous dit-il, un prédestiné de la gloire :

Pendant les mois qui précédèrent ma naissance, ma mère ne rêva point, comme celle de Virgile, qu'elle allait mettre au monde un rameau de laurier. Quelque douloureux que soit cet aveu pour mon amour-propre, je dois ajouter qu'elle ne crut pas non plus, comme Olympias, mère d'Alexandré, porter dans son sein un tison ardent.

Berlioz n'a pas été non plus un enfant prodige, comme Mozart : sa première impression musicale ne lui est venue qu'à l'âge de douze ans.

Je n'ai pas à résumer ici ces souvenirs de jeunesse de Berlioz, ni à les compléter pas les témoignages divers qu'on a pu recueillir : les biographes de Berlioz, M. Daniel Bernard dans sa courte notice, M. Hippeau dans son livre très étudié, mais un peu compliqué, M. Adolphe Jullien surtout dans son bel ouvrage, si exact et si clair, se sont acquittés de cette tâche qui n'est plus à refaire après eux. Qu'il me soit seulement permis de noter, d'après l'auteur lui-même, les principales circonstances qui semblent avoir le plus directement contribué à la formation de Berlioz écrivain.

Cet enfant du Dauphiné, fils de purs Dauphinois (son père était le Dr Louis Berlioz, de La Côte-Saint-André ; sa mère, M^{lle} Marmion, de Meylan), a-t-il subi l'empreinte ineffaçable de la terre natale, tout comme Lamartine celle du gracieux et mélancolique paysage de Milly ? Bien qu'en un pareil sujet les relations de cause à effet soient toujours mystérieuses à démêler et qu'il faille se garder des conclusions systématiques que Taine a mises pour un temps à la mode, on croit cependant retrouver dans ce que fut H. Berlioz quelques-uns des caractères de la race et du milieu.

Le Dauphiné est un pays éminemment latin par la race, par les coutumes, par les monuments, par la langue, par le voisinage de la vallée du Rhône, les relations avec l'Italie, le climat même, souvent calomnié et qui est à la fois méridional et alpestre. Or dans le génie de l'écrivain et du musicien que fut Berlioz, on retrouve la sono-

rité, la lumière, la clarté : cet adorateur du drame shakespearien et de la symphonie allemande demeurera jusqu'au bout un Gallo-Romain.

Le Dauphiné est un pays de libre examen, où l'on professe une jalouse indépendance à l'égard de l'autorité établie : foyer de protestantisme à la fin du ^{xvi}^e siècle, foyer de libéralisme à la fin du ^{xviii}^e. Les plus célèbres Dauphinois, Barnave, Stendhal, Augier se sont affranchis de la loi de l'Église, ou bien ont manifesté en matière religieuse des opinions au moins fort défiantes. Le Dr Berlioz était dans ces idées : Hector Berlioz, à la quinzième ligne des *Mémoires*, fait une très nette déclaration de rupture avec le dogme. D'ailleurs cela ne l'empêchera pas de continuer à chérir pour sa poésie celle qu'il appelle « la belle Romaine », « religion charmante, dit-il, depuis qu'elle ne brûle plus personne », et de concilier ainsi dans sa pensée Voltaire et Chateaubriand, l'*Essai sur les Mœurs* et le *Génie du Christianisme*. Incrédule et sentimental à la fois, le satanique auteur de *Lélio* et de la *Damnation* écrira l'*Enfance du Christ*.

Un des traits principaux du caractère dauphinois est cette extrême finesse, cette crainte salutaire d'être dupe, que l'on a maintes fois signalée, tantôt pour la louer, tantôt pour l'excuser, parfois pour la blâmer, comme en témoigne tel proverbe malveillant, trop souvent cité¹. A première vue, Berlioz, avec ses fougues imprudentes, ses excès d'imagination et de sentiment, semble faire exception à la règle ; mais, à l'étudier de près, on s'aperçoit que sous l'exubérance d'un tempérament exagérément nerveux, il cachait un esprit de finesse fort pratique ; il fut toute sa vie l'homme des combinaisons trop savantes, qui, au reste, furent le plus souvent malheureuses. Dans ce grand artiste souffrant, il y eut un avisé Dauphinois, dont

¹ Stendhal, qui n'aimait guère ses compatriotes, a beaucoup contribué à accréditer cette opinion. Francisque Sarcey, professeur au lycée de Grenoble en 1854, en jugeait plus favorablement. Dans ses lettres intimes tout récemment publiées, il ne tarit pas d'éloges sur le caractère « charmant » des indigènes : « Le proverbe dit : *Dauphinois fin, faux et courtois*. Je ne sais si le Dauphinois est faux, mais pour la finesse et la courtoisie, elles se révèlent chez tous... » (*Journal de Jeunesse*, recueilli par Adolphe Brisson, 1903, p. 253).

les raisonnables calculs étaient sans cesse dérangés par les coups imprévus de la passion.

Telle fut l'influence de la race : celle du milieu ne fut, sans doute, pas moindre. Dans l'imagination et dans le style de Berlioz se retrouve le double aspect des beautés naturelles de la province où il est né : le charmant et le sublime, le gracieux et le terrible, la plaine et la montagne y voisinent.

Deux lieux surtout ont possédé son cœur.

La Côte - Saint - André est bâtie sur le versant d'une colline et domine une assez vaste plaine, riche, dorée, verdoyante, dont le silence a je ne sais quelle majesté rêveuse, encore augmentée par la ceinture de montagnes qui la borne au sud et à l'est et derrière laquelle se dressent au loin, chargés de glaciers, les pics gigantesques des Alpes.

A La Côte tout est doux et riant. Certaines impressions lointaines ont pénétré et comme parfumé pour toujours l'âme de l'enfant. Paysage de première communion, à douze ans :

L'aumônier du couvent me vint chercher à six heures du matin. C'était au printemps, le soleil souriait, la brise se jouait dans les peupliers murmurants ; je ne sais quel arôme délicieux remplissait l'atmosphère. Je franchis tout ému le seuil de la sainte maison . . .

Paysage de Rogations, à seize ans :

Par une belle matinée de mai, j'étais assis dans une prairie, à l'ombre d'un groupe de grands chênes, lisant un roman de Montjoie . . . Tout entier à ma lecture, j'en fus distrait cependant par des chants doux et tristes s'épandant par la plaine à intervalles réguliers. La procession des Rogations passait dans le voisinage et j'entendais la voix des paysans qui psalmodiaient les *Litanies des saints*.... Le cortège s'arrêta au pied d'une croix de bois ornée de feuillage ; je le vis s'agenouiller pendant que le prêtre bénissait la campagne, et il reprit sa marche lente en continuant sa mélancolique psalmodie. La voix affaiblie de notre vieux curé se distinguait seule avec des fragments de phrase.... Et la foule pieuse s'éloignait, s'éloignait toujours :

(Decrescendo)

Sancte Barnaba,

Ora pro nobis !

(Perdendo)

Sancta Magdalena,

Ora pro.....

Sancta Maria,

Ora.....

Sancta.....

.....nobis !.....

Silence... léger frémissement des blés en fleurs, ondoyant sous la molle pression de l'air du matin.... cri des cailles amoureuses appelant leur compagne.... l'ortolan, plein de joie, chantant sur la pointe d'un peuplier.... calme profond.... une feuille morte tombant lentement d'un chêne coups sourds dans mon cœur.... évidemment la vie était hors de moi, loin, très loin.... A l'horizon, les glaciers des Alpes, frappés par le soleil levant, réfléchissaient d'immenses faisceaux de lumière.... c'est de ce côté qu'est Meylan....

Là-bas, en effet, est Meylan, la seconde patrie de Berlioz, le lieu d'élection de son cœur, le théâtre de ses plus chères émotions. Meylan est un coin fertile et heureux, mais c'est aussi déjà la grande nature, le roc nu qui surplombe, le radieux Grésivaudan qui se déploie et la majestueuse chaîne de Belledonne qui sert de fond magnifique au tableau. « Ce village et les hameaux qui l'entourent, la vallée de l'Isère qui se déroule à leurs pieds et les montagnes du Dauphiné qui viennent là se rejoindre aux basses Alpes, forment un des plus *romantiques* séjours que j'aie jamais admirés. » Dans ce site merveilleux Berlioz enfant passait chaque année trois semaines de vacances ; il écoutait les récits héroïques que lui faisait son oncle Félix Marmion, adjudant de lanciers, « tout chaud encore de l'haleine du canon », et surtout il ressentait les premiers élans, combien douloureux et tendres, de son cœur passionné.

Dans la partie haute de Meylan, tout contre l'escarpement de la montagne, est une maisonnette blanche, entourée de vignes et de jardins, d'où la vue plonge sur la vallée de l'Isère ; derrière sont quelques collines rocailleuses, une vieille tour en ruines, des bois, et l'imposante masse d'un rocher immense, le Saint-Eynard ; une retraite enfin évidemment prédestinée à être le théâtre d'un roman.

Ce paysage de Meylan est lié aux impressions d'enfance qui ont laissé le plus de trace dans l'âme de Berlioz. Il symbolise tout le côté exalté et romanesque de sa nature. Avec quelle piété il l'associe à ses pensées et à ses émotions les plus secrètes ! Le 12 mai 1832, quand il revient d'Italie par les Alpes, ses yeux se voilent « en apercevant de loin le Saint-Eynard et la petite maison blanche et la vieille tour.... »

Voilà parée de ses plus beaux atours de printemps cette délicieuse vallée de Grésivaudan où serpente l'Isère, où j'ai passé les plus belles heures de mon enfance, où les premiers rêves passionnés sont venus m'agiter. Voilà le vieux rocher de Saint-Eynard.... Voilà le gracieux réduit où brilla la *Stella montis*.... Là-bas, dans cette vapeur bleue, me sourit la maison de mon grand-père.... Il n'y a rien de pareil en Italie !

Plus tard, en 1848, quand il accomplit son premier pèlerinage à Meylan, mêmes transports passionnés : il reconnaît tout, les pieds vermoulus du vieux banc, les vignobles, le champ de maïs, la petite fontaine, le bouquet de hêtres sous lesquels il jouait sur la flûte l'air de *Nina*, le cerisier contre lequel la main de l'aimée s'est appuyée..... et il s'écrie :

Bel arbre aimé, adieu !..... monts et vallées, adieu !..... vieille tour, adieu !..... vieux Saint-Eynard, adieu !..... Adieu, ma romanesque enfance, derniers reflets d'un pur amour ! Le flot du temps m'entraîne ! Adieu !.....

En 1864, à son dernier pèlerinage, il a soixante et un ans, mais la même émotion l'étreint encore à la gorge quand il gravit la côte sacrée, les yeux fixés sur « le vieux Saint-Eynard qui montre à l'horizon au-dessus des autres monts sa tête demi-chauve..... », et quand, une fois parvenu à la petite maison, il embrasse d'un coup d'œil la poétique vallée. Alors il tombe à terre, où il reste longtemps étendu, écoutant dans une mortelle angoisse ces mots que chaque battement de ses artères fait retentir dans son cerveau : « Le passé ! le temps ! jamais, jamais ! »

Berlioz, aigri par la lutte et par les déceptions, a parfois médité de La Côte-Saint-André, ou plutôt des Côtois, qu'il aimait pourtant ; mais le souvenir de Meylan est toujours demeuré radieux dans son cœur. Ce furent ses Charmettes, aussi poétiques et plus pures que celles de la route de Chambéry.

Dans ce cadre inspirant, l'âme riche et sensible du jeune Dauphinois ne demandait qu'à s'ouvrir et à vibrer aux premiers souffles venus du dehors. Berlioz nous a très joliment raconté, en des pages où l'émotion vraie se tempère d'une légère ironie, ce qu'il appelle les initiations ou les révélations successives qui ont formé son génie. Quelques-unes de ces révélations sont particulièrement intéressantes au point de vue de Berlioz écrivain.

La première lui vint de Virgile. Il nous a laissé à la sixième page des *Mémoires* un tableau tout à fait charmant des « versions » de Virgile qu'il faisait sous la direction de son excellent père, le Dr Berlioz ; c'est un digne pendant à la scène fameuse des hironnelles, au début des *Confessions* de Rousseau :

Virgile sut le premier trouver le chemin de mon cœur et enflammer mon imagination. Que de fois, expliquant devant mon père le quatrième livre de l'*Énéide*,

n'ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s'altérer et se briser !.... Un jour, déjà troublé dès le début de ma traduction orale par le vers

At regina gravi jamdudum saucia cura,

j'arrivais tant bien que mal à la péripétie du drame ; mais lorsque j'en fus à la scène où Didon expire sur son bûcher, entourée des présents que lui fit Enée, des armes du perfide, et versant sur *ce lit, hélas ! bien, connu* des flots de son sang courroucé : obligé que j'étais de répéter les expressions désespérées de la mourante, *trois fois se levant appuyée sur son coude et trois fois retombant*, de décrire sa blessure et son mortel amour frémissant au fond de sa poitrine, et les cris de sa sœur, de sa nourrice, de ses femmes éperdues, et cette agonie pénible dont les dieux même émus envoient Iris abrégér la durée, les lèvres me tremblèrent, les paroles en sortaient à peine inintelligibles ; enfin, au vers

Quæsitæ cælo lucem ingemitque reperta,

à cette image sublime de Didon qui *cherche aux cieux la lumière et gémit en la retrouvant*, je fus pris d'un frissonnement nerveux et, dans l'impossibilité de continuer, je m'arrêtai court...

Mais le père de Berlioz est plus sage et plus discret que celui de Rousseau :

Ce fut une des occasions où j'appréciai le mieux l'ineffable bonté de mon père. Voyant combien j'étais embarrassé et confus d'une telle émotion, il feignit de ne point l'apercevoir, et, se levant tout à coup, il ferma le livre en disant : « Assez, mon enfant, je suis fatigué ! » Et je courus, loin de tous les yeux, me livrer à mon chagrin virgilien.

Ce Virgile qui enflamme l'imagination de l'écolier n'est point le *doux* Virgile, c'est Virgile poète épique et peintre d'une passion souveraine. Toute sa vie, Berlioz lui demeura fidèle. « J'adore Virgile et j'aime à le citer ; c'est une manie que j'ai », dit-il ingénument¹. De fait il le cite constamment, dès la Préface des *Mémoires* et tout le long du livre, dans un grand nombre de lettres et dans maint endroit de ses ouvrages de critique ; et c'est presque toujours à l'*Énéide* (non pas aux *Bucoliques* ni aux *Géorgiques*) qu'il emprunte ses textes. Virgile d'ailleurs demeura la dernière inspiration de son génie, comme il avait été son premier amour. Le livret des *Troyens*, que Berlioz écrivit avec ses souvenirs virgiliens, et la musique à la fois épique et passionnée avec laquelle il sut peindre la *Prise de Troie*

¹ *Les Grotesques de la musique*, p. 296.

et les *Troyens à Carthage* sont dédiés l'un et l'autre au poète aimé qui avait été le dieu de sa jeunesse : *DIVO VIRGILIO*. Par Virgile, la vieillesse de Berlioz se rejoint à son enfance.

Si la révélation de Virgile fut si vive, c'est qu'elle coïncidait, nous dit-il, avec une autre émotion qui devait laisser dans l'âme de Berlioz une longue trace et qui, vers la fin de sa vie, reparut plus vive et plus troublante que jamais : la révélation de la passion elle-même.

Tout a été dit sur cette invraisemblable et délicieuse histoire de Meylan que Berlioz nous a indiscrètement contée très au long vers le début et vers la fin des *Mémoires*. Ne sourions pas de cette passion précoce : elle ne fut pas un de ces naïfs enfantillages dont il ne reste, plus tard, au fond de l'âme qu'un vague et secret parfum : elle fut dans la vie de Berlioz un événement grave qui retentit longuement dans son génie. Elle fut le roman auquel viendront, hélas ! se mêler bien d'autres romans, mais qui dura autant que sa vie, et qui jettera ses derniers feux, les plus ardents peut-être, dans le cœur de l'homme et du vieillard.

Il y aurait à glaner à travers les *Mémoires* vingt-cinq ou trente pages qui, si l'auteur avait pris soin de les développer un peu et surtout de les mieux accorder entre elles, constitueraient un des plus jolis petits romans de notre littérature, à côté de *Graziella* ou de *Dominique*. Toutes les notes de l'âme de Berlioz, tous les tons de son style s'y retrouvent, mais adoucis et idéalisés : le passionné, le tendre, le gracieux et aussi l'ironique et le mélancolique. C'est d'abord quand il avait douze ans, à Meylan, dans la petite maisonnette blanche adossée au vieux rocher, « l'apparition matinale et céleste » d'une jeune voisine de campagne, qui s'appelait Estelle, comme cette bergère de Florian, dont Berlioz avait cent et cent fois relu en cachette la tendre aventure.

Mais celle qui portait ce nom avait dix-huit ans, une taille élégante et élevée, de grands yeux armés en guerre, bien que toujours souriants, une chevelure digne d'orner le casque d'Achille, des pieds, je ne dirai pas d'Andalouse, mais de Parisienne pur sang, et des.... brodequins roses ! Je n'en avais jamais vu.... Vous riez!!.... Eh bien, j'ai oublié la couleur de ses cheveux (que je crois noirs pourtant) et je ne puis penser à elle sans voir scintiller, en même temps que les grands yeux, les petits brodequins roses.

En l'apercevant.... je l'aimai, c'est tout dire. Je n'espérais rien, je ne savais rien... mais j'éprouvais au cœur une douleur profonde. Je passais des nuits entières à me désoler. Je me cachais le jour dans les champs de maïs, dans les réduits secrets

du verger de mon grand-père, comme un oiseau blessé, muet et souffrant....

Un soir, il y avait une réunion nombreuse chez sa tante ; il fut question de jouer aux barres ; il fallait, pour former les deux camps ennemis, se diviser en deux groupes égaux ; les cavaliers choisissaient leurs dames ; on fit exprès de me laisser avant tous désigner la mienne. Mais je n'osai, le cœur me battait trop fort ; je baissai les yeux en silence. Chacun de me railler ; quand M^{lle} Estelle, saisissant ma main : « Eh bien ! non, c'est moi qui choisirai ! Je prends M. Hector ! » O douleur ! elle riait aussi, la cruelle, me regardant du haut de sa beauté....

Non, le temps n'y peut rien... d'autres amours n'effaceront point la trace du premier....

En effet, la jeune fille aux brodequins roses, l'Estelle de Meylan, est restée pour Berlioz la *Stella montis*, qui toujours, même au milieu des agitations et des passions les plus sombres, en France, hors de France, a brillé au-dessus de la tête du grand errant. La petite lueur ne s'est jamais éteinte, et Berlioz, à travers le supplice de sa destinée, a sans cesse repris jusqu'à la mort sa marche à l'étoile.

Estelle, pourtant, avait disparu de son horizon (mais non de son ciel) dès 1816, quand il avait treize ans. Dix-sept ans plus tard, en 1833, il avait un jour brusquement entrevu, au fond du coupé d'une diligence, « l'hamadryade du Saint-Eynard » devenue M^{me} F....., ô douleur ! « C'est son port de tête, sa splendide chevelure et son sourire éblouissant ! Mais les petits brodequins roses, hélas ! où étaient-ils ? » Puis, en 1848, après la mort de son père, il avait voulu visiter la maison du grand-père à Meylan :

Je voulus (singulière soif de douleurs) saluer le théâtre de mes premières agitations passionnées : je voulus enfin embrasser mon passé tout entier, m'enivrer de souvenirs, quelle que dût en être la navrante tristesse.

Et il accomplit seul cet émouvant pèlerinage de Meylan dont il nous a laissé un admirable récit, qu'il faut lire au cinquante-huitième chapitre des *Mémoires* : de telles pages ne sont point un indigne pendant de celles où Lamartine nous dit le retour de Jocelyn à la maison natale ou bien Victor Hugo la mélancolique tristesse d'Olympio. C'est alors que, repris par l'aiguillon douloureux du passé, il commet la grande et noble folie, qu'un Chateaubriand ou un Lamartine eussent d'ailleurs commise à sa place : il écrit à Estelle...

Plus tard, en 1864, il vient de perdre sa seconde femme, il est malade, il est triste, séparé de son fils qui navigue au loin, il veut revoir encore une fois, avant de mourir, les lieux de sa jeunesse, et il accom-

plit, à soixante-un ans, ce second pèlerinage de Meylan, plus poétique et plus troublant encore que le premier (voir la *Post-face* des *Mémoires*). Il s'enivre des souvenirs du passé, et il n'y tient plus, il court le soir même à Lyon où demeure Estelle, il lui écrit, il la voit : une Estelle mère, grand'mère, et dont la chevelure, « digne d'orner le casque d'Achille », était devenue une vénérable auréole de bandeaux gris ! Faut-il dire la fin de l'histoire, les folles et timides et respectueuses déclarations du sexagénaire, la souriante indulgence de l'aïeule, et ce joli billet d'Estelle à son incorrigible Némorin : « Croyez que je ne suis pas sans pitié *pour les enfants qui ne sont pas raisonnables*. J'ai toujours trouvé que pour leur rendre le calme et la raison, ce qu'il y avait de mieux était de leur donner des images. Je prends la liberté de vous en envoyer une, qui vous rappellera la réalité du moment et détruira les illusions du passé. » Elle envoyait son portrait... Elle consentit à écrire quelquefois. Il écrivit souvent. Et le dernier mot des *Mémoires* est celui-ci : « Mon ciel n'est plus vide... Stella ! Stella ! je pourrai maintenant mourir sans amertume et sans colère. »

Telle fut, dans la vie de Berlioz, la grande passion qui reste liée à la révélation de la poésie virgilienne.

Je passe sur les premières « révélations » musicales, l'air de la romance de *Nina* adapté à de saintes paroles et chanté par un chœur de jeunes communiantes à La Côte-Saint-André, les essais sur le flageolet, sur la flûte et sur la guitare, sous la direction du père ou de quelque maître venu de Lyon, les juvéniles tentatives de composition, puis la vocation contrariée, les études médicales imposées, les pénibles débuts à l'amphithéâtre de l'hôpital de la Pitié à Paris, et, au cours de cet apprentissage peu zélé, le regret et l'obsession de la musique, l'ardente lecture des partitions à la bibliothèque du Conservatoire, les comiques démêlés avec Cherubini, l'amitié de Lesueur, la misère vaillante et féconde (Berlioz choriste aux Nouveautés !), les tumultueuses soirées de l'Opéra, les luttes épiques pour l'art, et ces grands coups de tonnerre qui illuminent l'âme exaltée du néophyte, la révélation de la musique dramatique avec Gluck et Weber, de la musique symphonique avec Beethoven.

Mais pour demeurer dans le domaine de la littérature, il faut noter, vers la même époque, en 1827, un événement qui eut sur le génie de Berlioz une influence sinon plus profonde, du moins plus

violente et plus soudaine que la découverte de la poésie virgilienne : ce fut la révélation de Shakespeare.

L'année 1827 est une date importante dans l'histoire des lettres en France. Au mois de décembre éclate la *Préface de Cromwell* qui est la revendication du drame et précipite le mouvement romantique : l'œuvre, on le sait, déborde d'un violent enthousiasme shakespearien. Mais, dès avant cette époque, Shakespeare occupait déjà les esprits ; Guizot avait révisé la traduction de Letourneur, Stendhal avait, dans un livre fameux, opposé et préféré le grand Will à Racine ; enfin, des comédiens anglais étaient venus à Paris pour faire connaître au public les chefs-d'œuvre que l'on n'y connaissait guère que par les médiocres adaptations de Ducis. Dans l'été de 1827 la troupe débuta avec Hamlet ; Kemble jouait le prince de Danemark ; miss Harriett Smithson, une jeune Irlandaise, jouait Ophélie. C'était une actrice plutôt secondaire, mais elle avait eu l'idée d'interpréter son rôle d'une façon nouvelle, vraiment simple et poignante : elle paraissait avec des brins de paille dans les cheveux, un bouquet de fleurs champêtres à la main et murmurait à mi-voix, au milieu des sanglots, sa fameuse chanson. L'effet produit par les deux acteurs fut prodigieux. Alexandre Dumas en a témoigné avec son exubérance coutumière : « O Shakespeare, merci ! O Kemble et Smithson, merci ! Merci à mon Dieu ! Merci à mes anges de poésie¹ !... » Perdu dans la foule, un autre jeune homme, exactement du même âge, encore inconnu comme lui, éprouvait au fond de son être le même bouleversement et l'exprimait, vingt-deux ans plus tard, en ces termes dans ses *Mémoires* :

Shakespeare... me foudroya. Son éclair en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatique. Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaire et la pitoyable mesquinerie de notre vieille poétique de pédagogues et de frères ignorants. Je vis..., je compris..., je sentis... que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher...

... Le lendemain, on afficha *Romeo and Juliet*... Après la mélancolie, les navrantes douleurs, l'amour exploré, les ironies cruelles, la folie, les larmes, les deuils, les catastrophes, les sinistres hasards d'Hamlet, après les sombres nuages, les vents glacés du

¹ Alex. Dumas, *Comment je devins auteur dramatique*, 1833.

Danemark, m'exposer à l'ardent soleil, aux nuits embaumées de l'Italie, assister au spectacle de cet amour prompt comme la pensée, brûlant comme la lave, impérieux, irrésistible, immense et pur et beau comme le sourire des anges, à ces scènes furieuses de vengeance, à ces étreintes éperdues, à ces luttes désespérées de l'amour et de la mort, c'était trop... Aussi, dès le troisième acte, respirant à peine et souffrant comme si une main de fer m'eût étreint le cœur, je me dis avec une entière conviction : Ah ! je suis perdu !...

Berlioz nie s'être écrié, comme certains biographes le lui ont fait dire : « Cette femme (miss Smithson) je l'épouserai ! et sur ce drame j'écrirai ma plus vaste symphonie ! » Mais s'il ne le dit pas, il le fit, après quels bouleversements d'âme ! Les *Mémoires*, la *Correspondance*, la *Symphonie fantastique* et *Lélio* sont là pour nous l'apprendre. MM. Hippeau et Jullien, dans leurs livres si documentés, ont fixé, avec autant de précision qu'il est possible d'en apporter en un pareil sujet, toutes les phases de cet extraordinaire roman : les premières agitations passionnées, Berlioz errant dans les rues et dans la banlieue de Paris, comme un homme à la recherche de son âme, jusqu'à s'endormir en plein champ, brisé de fatigue, « ver de terre amoureux d'une étoile » ; puis la poursuite silencieuse et obstinée de l'objet aimé, l'amour impossible et muet, le grand désir de gloire qui mord le cœur de l'artiste, les concerts organisés, la *Symphonie* rêvée d'abord comme un épithalame ; puis la « distraction violente » qui jette Berlioz dans des soupçons, des jalousies, des fureurs injustifiées, et qui lui inspire une *Symphonie* injurieuse et vengeresse ; puis le dégoût de cette « distraction » même, et, après le voyage d'Italie, le retour vers l'amour shakespearien, les dernières instances, la même *Symphonie* transformée en renouveau de passion et d'adoration, le chevaleresque et imprudent mariage conclu en 1833 ; enfin les longs malentendus d'une union mal assortie, les malheurs de l'une, les fautes de l'autre, les souffrances des deux et la mort misérable, en 1854, de celle qui avait été la *fair* et la *poor* Ophélie. Triste conclusion du grand roman shakespearien ! Mais, du moins, sous les coups même de l'adversité, la foi de Berlioz est restée intacte dans le dieu qu'avait élu son génie :

Shakespeare ! Shakespeare ! où est-il ? où es-tu ? Il me semble que lui seul, parmi les êtres intelligents, peut me comprendre et doit nous avoir compris tous les deux ; lui seul peut avoir eu pitié de nous, pauvres artistes s'aimant déchirés l'un par l'autre. Shakespeare ! Shakespeare ! tu dois avoir été humain ; si tu existes encore, tu dois accueillir les misérables. C'est toi qui es notre père, toi qui

es aux cieux, s'il y a des cieux... Reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-nous !
De profundis ad te clamo...

Virgile et Shakespeare furent pour Berlioz plus que des modèles préférés : ils ont été l'objet d'une véritable adoration religieuse, ils ont régné conjointement sur son esprit et sur son cœur. A ce double culte correspondent précisément les deux grands romans de la vie de l'auteur, si différents entre eux et si conformes au génie particulier du dieu qui les a inspirés. L'un fut une idylle passionnée et purement naturelle, qui, après avoir troublé le cœur de l'enfant, charma encore délicieusement celui du vieillard ; l'autre fut un violent caprice d'imagination qui bouleversa et meurtrit profondément toute l'âme de l'artiste. « Estelle fut la rose qui fleurit dans l'isolement, Henriette fut la harpe mêlée à tous mes concerts, à mes joies, à mes tristesses, et dont, hélas ! j'ai brisé bien des cordes ! » L'une est fille de Virgile, l'autre de Shakespeare.

Dans son Panthéon, Berlioz admettra bien encore quelques divinités : il fera une place à Goethe, surtout à cause de *Faust*, à Thomas Moore pour ses *Mélodies irlandaises*, à Racine, à La Fontaine, à Molière, à Boileau lui-même qu'il invoque et qu'il cite souvent, à Victor Hugo, qu'il admire comme un génie puissant, vraiment frère du sien ; mais c'est dans la paradoxale et pourtant intime union de Virgile et de Shakespeare qu'il faut chercher la meilleure explication de Berlioz écrivain, sinon de Berlioz musicien. Romantique, il le fut, on peut dire, avec délices et avec frénésie : sa « maladie du siècle » est un des cas les mieux caractérisés que puisse nous offrir l'histoire du temps : rien n'y manque, ni la surexcitation nerveuse, ni les imaginations passionnées, les illusions tenaces, les crises d'orgueil souffrant, le délire de la persécution qui distingue tous les fils de Rousseau, et aussi, vu la mode de 1826, l'engouement shakespearien. Cependant le romantique exaspéré qu'est Berlioz demeure un fidèle adorateur de Virgile, il fait preuve, en mainte occasion, du goût le plus sûr, il est un écrivain de bonne race qui se réclame de la tradition latine et française, c'est-à-dire classique. Il démontre ainsi par son exemple ce que nous commençons aujourd'hui à démêler assez clairement, depuis que la poussière de la bataille littéraire de 1830 est tombée : à savoir que le romantisme fut moins une rupture avec le passé qu'une salutaire rébellion contre certaines entraves, et que, pour retourner certain mot fameux, il fut

une simple révolte bien plus qu'une révolution. L'éducation littéraire de Berlioz, partagée entre le culte de Virgile et celui de Shakespeare, son goût persistant pour certains de nos écrivains classiques, son style à la fois si hardi et si pur sont là, à défaut d'exemples plus illustres, pour en témoigner.

Toute la première partie des *Mémoires* (chapitres I-XXXI) contient une autobiographie incomplète, mais singulièrement attachante, de Berlioz, depuis la douzième jusqu'à la vingt-huitième année. On peut regretter que l'auteur ait borné son récit aux seuls incidents de sa vocation musicale et l'ait systématiquement fermé aux souffles du dehors ; on aimerait à y percevoir l'écho des agitations littéraires et politiques qui passionnaient alors la France. Du moins, à travers les diverses phases du développement artistique de Berlioz est-il loisible d'assister à la formation du caractère même de l'artiste, de ce caractère si original qui fut pour lui une source de joies vives, mais aussi de souffrances toujours renouvelées. Par là ces *Mémoires*, outre l'intérêt particulier qu'ils présentent, deviennent un document psychologique de haute valeur et, le style aidant, ne paraissent point trop indignes d'être comparés aux « Confessions » ou aux « Confidences » célèbres. On y pourrait glaner mainte jolie page toujours sincère dont l'émotion se tempère de caustique ironie : on y goûterait dans sa pureté cette amertume du style de Berlioz, dont la saveur un peu forte gâtera plus tard la fin du livre, mais qui, ici, dans les récits de jeunesse, n'est qu'un goût de sève qui fermente.

Avec le Prix de Rome, conquis en 1830, au milieu du tumulte des journées de juillet, se terminent les années d'apprentissage de Berlioz. Il nous a conté de façon fort humoristique les cinq tentatives qu'il fit pour forcer les portes sacro-saintes de l'Institut et remporter la palme enviée ; il nous a dit l'histoire des cinq cantates, qu'il s'efforçait chaque fois de faire bien plates et bien sages pour ne pas effaroucher M. Boïeldieu, et dans lesquelles, sans le vouloir, il mettait toujours trop de sa verve peu classique ; il nous a peint la routinière organisation de ces concours, où l'on jugeait sur le piano des compositions pour orchestre, le parti pris ou l'incompétence des juges, et nous a laissé une amusante relation de la bouffonne et immuable cérémonie officielle où l'on exécuta sa cantate de *Sardanapale* et où, la partie de cor ayant manqué, l'incendie final ne

s'alluma pas, le palais ne s'écroula pas et le lauréat exaspéré lança sa partition au nez de l'orchestre, après avoir renversé deux pupitres, au grand scandale de la noble assemblée. Du moins, ce prix de Rome, si peu probant qu'il fût, était pour Berlioz la consécration publique de son talent : il lui valait un nom, un titre, lui assurait pour deux ou trois ans une indépendance relative. A cette date, l'histoire de sa vocation est finie, celle de sa carrière commence.

Avec l'histoire des concours de l'Institut, on est encore presque au début des *Mémoires*, à peine au tiers du volume, et déjà l'on sent chez l'auteur le désir et la hâte de finir. Désormais, le caractère de l'œuvre change, le défaut de la composition s'accroît. Tous les chapitres qui vont suivre seront de deux sortes : ou bien ce seront d'anciennes relations de voyage que Berlioz amalgame à son livre ; ou bien ce seront des pages fiévreusement écrites pour raccorder ensemble ces relations disjointes et conduire tant bien que mal le lecteur jusqu'au but proposé.

Les *Voyages* occupent une place importante dans l'œuvre comme dans la vie de Berlioz. Il nous dit, au début des *Mémoires*, que tout jeune il avait la passion de la géographie et des voyages ; il eût voulu être capitaine au long cours, comme fut son fils. Son voyage en Italie (1831) le mit en goût d'en faire d'autres, et, la nécessité aidant, Berlioz ne fit guère durant tout le reste de sa vie que fuir Paris, bien loin, dans tous les coins de France et d'Europe, fuir ce Paris qui lui était si dur et si injuste et qu'il se hâtait pourtant de regagner bien vite une fois qu'il l'avait quitté : car il l'adorait autant qu'il l'exécrait, et après avoir tant de fois juré qu'il n'y remettrait plus les pieds, il y accourait de nouveau et lui apportait son cœur inconsolé, gonflé de nouvelles espérances. De ses dernières pérégrinations en Angleterre, à Bade, à Weimar, en Russie (1867), à Grenoble enfin (1868), Berlioz n'a laissé aucune relation détaillée ; c'est dans ses lettres qu'on est réduit à en suivre la trace. Mais il a rédigé pour les *Débats* et pour d'autres journaux auxquels il collaborait la plupart de ses autres courses ; il a inséré ces récits après coup dans ses livres. Les *Grotesques* contiennent les très amusants voyages en France (à Plombières, à Lyon, à Lille, à Marseille, etc.) ; les *Mémoires* les voyages à l'étranger, en Italie (1831), en Allemagne (1842-1843), en Autriche, Bohême et Hongrie (1846), en Russie (1847). Ce sont des compositions de forme soignée, destinées

à être lues du public et auxquelles ne manque pas une certaine prétention littéraire, d'ailleurs justifiée. Le ton en est habilement varié : le pittoresque y abonde (Berlioz, en vrai Dauphinois, fut, comme son compatriote Stendhal, un touriste passionné) ; l'anecdote toujours vive et plaisante vient à propos relever le récit ; la part faite aux considérations de métier est grande, car il s'agit ici de voyages *musicaux*, mais Berlioz excelle à nous intéresser à tout ce qui l'intéresse lui-même, il nous entraîne avec lui, nous force bien vite à épouser ses enthousiasmes, ses adorations, ses haines et ses partis pris ; la puissante personnalité de l'artiste voyageur est partout présente et donne leur unité à ces relations qui peuvent vraiment être considérées comme des modèles du genre.

Le plus joli de ces *Voyages* est celui d'Italie. Alors Berlioz est jeune, il est amoureux, il n'est pas encore aigri par l'adversité. Après Stendhal (alors consul à Civita Vecchia), très peu avant Musset et George Sand (qui partent pour Venise en décembre 1833), le romantique Berlioz mettait le pied sur la terre sacrée de l'art et de la passion : mais pour lui l'Italie n'était point la patrie d'élection, le nid d'amour rêvé : c'était l'exil. C'était la séparation d'avec la belle Camille Moke (son Ariel d'alors), c'était aussi la promiscuité forcée avec une musique et des musiciens qu'il n'aimait pas ; à Rome il ne put se procurer une seule page de la musique de Weber : « Weber ? que cosa e ? Non conosco ! Niente di questa musica..... » Pourtant, ce séjour en Italie, qu'il abrégéa d'ailleurs, s'il lui fut odieux au début, finit par lui sembler presque délicieux. Tout d'abord, c'est l'arrivée comique à la villa Médicis, la désillusion des hommes et des choses, le regret de Paris, le coup de folle jalousie qui ramena Berlioz à la frontière de France et faillit lui faire commettre quelque irréparable sottise : n'avait-il pas préparé le scénario de trois assassinats et d'un suicide bien romantiques ? Mais une fois de plus, dit-il ironiquement, on vit des pistolets chargés qui ne devaient pas partir ! Bientôt, grâce aux bons soins de la famille Vernet, l'imagination du malade se calme et l'Italie se venge doucement de l'artiste qui l'a dédaignée ; elle le séduit et le pénètre à son insu : c'est l'époque des longues promenades à cheval dans la campagne romaine, en compagnie de Mendelssohn, du voyage à Naples (automne de 1831), des courses dans les Abruzzes, du séjour à Subiaco (février 1832). Berlioz s'enivre de liberté, évoque les souvenirs de Virgile, vit en contact avec la grande nature, rêve.

écrit, compose, note les mélodies populaires. De cette inspiration procéderont la scène aux champs (refaite) de la *Fantastique*, *Harold en Italie*, certaines pages de la *Damnation* et de l'*Enfance du Christ*. Littérature et musique s'ouvrent à ces souffles venus des Abruzzes, comme jadis à ceux qui descendaient du Saint-Eynard ; l'Italie achève dans le génie de l'artiste la révélation de Meylan.

Les autres *Voyages* de Berlioz ne ressemblent pas à celui-là ; ce ne sont plus les flâneries d'un artiste, mais les tournées musicales d'un compositeur. Signalons le très grand intérêt que présentent les dix longues lettres écrites, en 1842, par Berlioz à ses amis de France, et où il fait une si vive et pittoresque peinture des mœurs artistiques de l'Allemagne. Son cœur déborde d'une joie intense qu'il ne se donne pas la peine de dissimuler, mais à laquelle se mêle toujours une goutte d'amertume. Là-bas il est joué, fêté, acclamé par la foule, admiré par les connaisseurs, choyé par les rois et les reines, les grands ducs, les princes et les principicules ; aussi salue-t-il avec effusion « la sainte Allemagne où le culte de l'art s'est conservé pur ». Le *Voyage en Autriche, Bohême et Hongrie* (six lettres à son ami H. Ferrand) ne fut pas moins heureux ni moins fécond ; partout le succès consola Berlioz et raviva son génie ; c'est au cours de ces pérégrinations qu'il écrivit, ainsi qu'il nous le raconte, le livret et la musique des plus belles et originales parties de la *Damnation de Faust*. Le *Voyage en Russie*, dont il nous a laissé un compte rendu particulièrement savoureux et pittoresque, fut pour lui un triomphe ; il fut aussi le salut. Au lendemain de l'invraisemblable échec de la *Damnation* à Paris, il valut à Berlioz des avantages pécuniaires qui lui permirent d'échapper à une catastrophe imméritée, et surtout il fit goûter à son cœur ulcéré les délices d'une juste revanche.

J'étais sauvé ! Je me tournai alors machinalement vers le sud-ouest et ne pus m'empêcher, en regardant du côté de la France, de murmurer ces mots : « Ah ! chers Parisiens ! ».....

Dix jours après, je donnai un second concert avec les mêmes résultats ; j'étais riche ! Puis je partis pour Moscou..... là encore je me tournai vers le sud-ouest après le concert, je pensai encore à mes compatriotes blasés ou indifférents et je dis une seconde fois : « Ah ! chers Parisiens ! » Heureusement ce ne fut pas la dernière. A Londres, depuis lors, j'ai pu souvent aussi me tourner vers le sud-est !....

Berlioz avait trop souffert pour avoir le triomphe indulgent : du

milieu même des fleurs dont on le couvre *surgit amari aliquid*. Mais ce n'est là qu'une tristesse passagère. Le charme original de ces *Voyages* consiste précisément en ce qu'ils nous montrent un Berlioz presque heureux, toujours ardent, enthousiaste, irascible même, mais joyeux de vivre, de travailler, d'être compris, de servir l'art et dans tout le libre épanouissement de sa généreuse nature : tel que la France, hélas ! ne l'a guère connu.

Avec ces pages presque apaisées tous les derniers chapitres des *Mémoires* font un violent contraste. Ils contiennent l'histoire du vrai supplice de Berlioz, de ses luttes incessantes dans les concerts ou à la scène, ils racontent l'effondrement de *Benvenuto Cellini*, la catastrophe de la *Damnation*, l'échec des *Troyens*. Leur couleur, à mesure qu'on approche de la fin, est de plus en plus sombre et désolée. Les chimères, les visions augmentent ; le délire de la persécution se fait plus aigu. La bonne humeur des premiers récits a disparu ; il ne s'agit plus là de la tabatière d'Habeneck ni des couleuvres de Cherubini ; mais les ennemis de Berlioz sont devenus des « dogues et taureaux stupides, des *Guildenstern*, des *Rosencranz*, des *Iago*, des *Osrick*, serpents et insectes de toute espèce... ». Le grand artiste vaincu s'épuise en imprécations contre eux. Il a tant souffert par eux, par lui et par la destinée qui ne lui a guère été clémente ! Son père est mort, sa sœur Nancy Berlioz vient de mourir, sa femme, la pauvre Henriette, a fini son martyre ; Berlioz perdra encore sa seconde femme, son fils unique..... Il finira submergé sous le flot de l'humaine misère.

Il y a peu de lectures plus poignantes que celle des LVIII^e et LIX^e chapitres des *Mémoires*. Il y raconte les deuils répétés qui l'assaillent, ses accès furieux d'isolement, son pèlerinage à Meylan, tous les souvenirs du passé qui l'oppressent et qui mordent son cœur éternellement jeune :

Je me retourne et mon regard saisit le tableau tout entier..... la maison sacrée, le jardin, et, plus bas, la vallée, l'Isère qui serpente, au loin les Alpes, la neige, les glaciers, tout ce qu'elle a vu, tout ce qu'elle admira, j'aspire cet air bleu qu'elle a respiré..... Ah!..... Un cri, un cri qu'aucune langue humaine ne saurait traduire est répété par l'écho du Saint-Eynard..... Oui, je vois, je revois, j'adore..... le passé m'est présent, je suis jeune, j'ai douze ans ! la vie, la beauté, le premier amour, l'infini poème ! Je me jette à genoux, je crie à la vallée, aux monts et au ciel : « Estelle ! Estelle ! Estelle ! » et je saisis la terre dans une étreinte convul-

sive, je mords la mousse.... Saigne, mon cœur.... saigne, mais laisse-moi la force de souffrir encore!

On y trouve aussi l'histoire si belle et si originale de la symphonie rêvée. Une nuit, où Berlioz s'était assoupi au chevet de sa femme malade, il compose en rêve une symphonie; en s'éveillant, il court à sa table pour en écrire le premier morceau, un allegro à deux temps, en *la mineur*. Mais il hésite : Si j'écris ce morceau, je me laisserai entraîner à composer le reste.... J'emploierai trois ou quatre mois à ce travail.... Je ne ferai plus de feuilletons.... Mon revenu diminuera d'autant.... Puis il faudra faire copier à grands frais la musique.... la faire jouer.... me livrer encore une fois en pâture au public inintelligent, aux critiques hostiles... C'est le supplice à coup sûr, c'est la ruine probable, et Berlioz a une femme qui réclame des soins, un grand fils dont il faut payer la pension. Non, il n'écrit pas la symphonie tentatrice. La symphonie revint encore la nuit suivante; Berlioz put en chanter le thème, mais il se raidit et ne l'écrivit pas. Puis, la troisième nuit, la symphonie ne vint plus....

Lâche! va dire quelque jeune fanatique, à qui je pardonne d'avance son injure, il fallait oser! il fallait écrire! il fallait te ruiner! On n'a pas le droit de chasser ainsi la pensée, de faire rentrer dans le néant une œuvre d'art qui en veut sortir et qui implore la vie! Ah! jeune homme, qui me traites de lâche, tu n'as pas subi le spectacle que j'avais alors sous les yeux, sans quoi tu serais moins sévère....

Il y a des pages d'une couleur plus noire dans ce livre; il n'en est pas de plus vraiment triste et désolée que celle-là et quelques-unes de celles qui suivent....

Mais par un dernier prodige et comme par une grâce spéciale de son génie, Berlioz, malgré ces profonds accès de désespoir, se ressaisira toujours, l'idéal ne se voilera jamais à ses yeux. Et tout à la fin de la *Post-face*, ce sexagénaire toujours jeune, toujours enthousiaste, rêvera encore de la petite étoile qui illumina jadis son âme puérile, et qui là-bas, en Dauphiné, brille toujours aux yeux ravis du vieillard.... Stella! C'est sur ce mot que s'achèvent les *Mémoires* du grand artiste, nous pouvons bien dire du grand poète.

III

« Fatalité ! je deviens critique », s'écrie Berlioz au XXI^e chapitre de ses *Mémoires* où il nous raconte l'histoire de ses débuts à la *Revue européenne*. Fut-il, comme il le prétend, poussé dans cette voie par son ami Humbert Ferrand, ou bien, s'y engagea-t-il de lui-même ? Peu importe. En tout cas, dès 1828, Berlioz met « la main à la roue d'engrenage de la critique » qui ne le lâchera plus. Sa première collaboration à la *Revue européenne* (le *Correspondant*) ne fut pas très active : elle fut bientôt dérangée par le prix de Rome et le voyage en Italie. Dans les années qui suivent, Berlioz écrit aussi dans le *Rénovateur*, le *Publiciste*, le *Monde dramatique*, l'*Europe dramatique*, l'*Italie pittoresque*. A partir de 1834, il insère d'importants articles dans la *Gazette musicale*, et, en octobre 1835, il entre dans la puissante maison des Bertin, aux *Débats*, où il fera, sans relâche, la petite et la grande guerres pendant trente ans, jusqu'après les *Troyens*.

Ce n'est pas le lieu d'étudier ici la critique musicale de Berlioz, à laquelle les appréciateurs compétents, et d'ailleurs fort discordants, n'ont pas manqué. Nous n'avons pas non plus à nous demander quelle influence a exercée sur le compositeur l'œuvre batailleuse du feuilletoniste. A coup sûr elle fut profonde. En se jetant ainsi dans la mêlée avec son ironie acérée, sa verve meurtrière, ses enthousiasmes et ses préjugés, Berlioz engageait une partie redoutable. Comme compositeur romantique, il avait déjà presque tous les critiques à dos ; comme critique, il trouvait le moyen de s'aliéner les compositeurs eux-mêmes et de transformer en irréconciliables ennemis ces confrères déjà défiants. Assurément il eût été moins combattu s'il avait moins attaqué lui-même. Peut-être sa carrière musicale eût-elle été changée ; il aurait apporté moins d'intransigeance dans la doctrine, il aurait mis moins de passion et de souffrance dans son œuvre, mais eût-il été encore Berlioz ? Ne regrettons pas que son humeur combative lui ait mis la plume à la main et que la nécessité l'ait empêché, pendant tant d'années, de la poser.

Car il a gémi et médité maintes fois du métier qu'il faisait. Il faut

lire dans les *Grotesques* cette spirituelle fantaisie des *Lamentations de Jérémie* où il exhale longuement la plainte du critique, entrecoupée de ce comique refrain :

Trop misérables critiques ! Pour eux l'hiver n'a point de feux, l'été n'a point de glaces. Toujours transir, toujours brûler. Toujours écouter, toujours subir. Toujours exécuter ensuite la danse des œufs, en tremblant d'en casser quelques-uns, soit avec le pied de l'éloge, soit avec celui du blâme, quand ils auraient envie de trépanner des deux pieds sur cet amas d'œufs de chats-huants et de dindons, sans grand danger pour les œufs de rossignols, tant ils sont rares aujourd'hui... Et ne pouvoir enfin suspendre aux saules du fleuve de Babylone leur plume fatiguée et s'asseoir sur la rive et pleurer à loisir !...

Dans la dix-huitième des *Soirées de l'orchestre*, après avoir plaisamment analysé le supplice du feuilletoniste, il s'écrie :

En ce moment, Halévy, Scribe et Saint-Georges dorment du sommeil réparateur et profond des femmes en couches : et me voilà avec leur enfant sur les bras, obligé de cajoler sa nourrice pour qu'elle lui donne le sein, de le laver, de le bichonner, de dire à tout le monde comme il est joli, comme il ressemble à ses pères, de tirer son horoscope et de lui prédire une longue vie...

Ailleurs, dans les *Mémoires*, il en parle d'un ton plus irrité :

Extermination !... Qu'on me donne des partitions à écrire, des orchestres à conduire, des répétitions à diriger... qu'on me fasse rester huit heures, dix heures même, debout, le bâton à la main, exercer des choristes..., jusqu'à ce que je crache le sang et que la crampe arrête mon bras ; qu'on me fasse porter des pupitres, des contrebasses, des harpes, déplacer des estrades, clouer des planches comme un commissionnaire ou un charpentier... ; je l'ai fait, je le fais, je le ferai... Mais sempiternellement feuilletoniser pour vivre ! écrire des riens sur des riens ! donner de tièdes éloges et d'insupportables fadeurs ! parler ce soir d'un grand maître et demain d'un crétin avec le même sérieux, dans la même langue ! employer son temps, son intelligence, son courage, sa patience à ce labeur, avec la certitude de ne pouvoir au moins être utile à l'art... Oh ! c'est le comble de l'humiliation !

Et il nous raconte que, certain jour, devant une feuille de papier blanche, qui attendait obstinément des mots lents à venir, il eut un accès de rage et de désespoir. « J'avais une guitare appuyée contre ma table, d'un coup de pied je lui crevai le ventre... Sur ma cheminée, deux pistolets me regardaient de leurs yeux ronds, je les considérai très longtemps ; puis j'en vins à me bosseler le crâne à grands coups de poings. Enfin, comme un écolier qui ne peut pas faire son

thème, je pleurai... » Il fallut l'arrivée de son petit garçon pour le retirer de cette affreuse tentation...

Il éprouvait une extrême difficulté à écrire. Dès la dixième ligne, il était forcé de se lever, de marcher dans sa chambre, de regarder dans la rue, pour combattre la fatigue et l'ennui. « Il faut que je me reprenne à huit ou dix fois pour mener à fin un feuilleton des *Débats*. Et que de ratures ! quel barbouillage ! » A le lire, on ne s'en douterait pas ; mais la chose est bien possible, puisqu'il le dit, et puisque de plus grands que lui, tels Jean-Jacques Rousseau et Flaubert, ont aussi connu les affres du style. « Je ne suis pas un homme de lettres, dit-il ailleurs. La crainte d'être trop fade, trop terne, trop ennuyeux me fait seulement chercher à varier un peu la tournure de mes pauvres phrases. » Modestie excessive. Dans cette besogne de critique, qui lui a semblé si pénible, il a vraiment excellé. Puisqu'il ne veut pas avoir été un homme de lettres, ne chagrinons pas sa mémoire en lui imposant ce titre, mais il fut mieux que cela, il fut un écrivain.

De sa collaboration aux journaux du temps il nous a laissé, outre les relations de voyage insérées dans les *Mémoires*, trois volumes charmants auxquels la piété de ses admirateurs va bientôt adjoindre un quatrième. *A travers chants, études musicales, adorations, boutades et critiques* restera le livre préféré des connaisseurs, qui aimeront à y relire les belles études sur les symphonies et sur le *Fidelio* de Beethoven, sur l'*Orphée* et l'*Alceste* de Gluck, sur le *Freyschütz* et sur *Oberon* de Weber, sur Richard Wagner et la « musique de l'avenir », etc. A côté de ces articles de fond on trouve d'amusantes et suggestives dissertations. *Sur l'état actuel de l'art du chant, sur les mauvais chanteurs, les bons chanteurs, le public, les claqueurs*, sujets qui tenaient fort au cœur de Berlioz et sur lesquels il est revenu maintes fois. *A travers chants* parut en 1862 et contient comme le testament musical de l'auteur ; les « boutades » n'y sont point rares ; les « adorations » et les « critiques » y sont parfois excessives ; mais les « études » y dominent, sérieuses, savantes, scrupuleuses, sous leur forme paradoxale et passionnée.

Ceux qui veulent apprécier surtout le tour et l'humeur du style de Berlioz s'adresseront de préférence aux *Soirées de l'orchestre* (1852) et aux *Grotesques de la musique* (1859). Qualités et défauts de l'écrivain s'y montrent en pleine lumière : celles-là, d'ailleurs, l'emportent beaucoup sur ceux-ci.

Le trait principal est certainement l'extraordinaire vivacité de la satire. On a souvent prétendu que les musiciens, sans doute à cause de la vive sensibilité de leur génie, étaient les plus ombrageux et les plus susceptibles des artistes : la remarque ne manque pas de justesse, bien qu'à vrai dire on puisse citer bon nombre de peintres, de poètes, de grammairiens même qui sont en cela d'éminents musiciens. Mais les musicographes se sont distingués de tout temps par l'âpreté de leurs polémiques. Berlioz, nerveux et impulsif comme il était, loin de faire exception à la règle, l'a illustrée par son exemple. Il lui est difficile d'écrire dix lignes de suite sans foncer contre un ennemi réel ou imaginaire. Son style est toujours armé en guerre, et ce n'est point la défensive, mais l'offensive qu'il pratique le plus volontiers. Il excelle surtout à harceler l'adversaire, à le piquer, à le couvrir de ridicule, à l'accabler sous les quolibets ou les bons mots. Que de blessures cruelles il a ainsi causées, quand il appelait Hérold un « Weber des Batignolles » ou quand il raillait le cabinet de consultations musicales de Panse-ron et l'annonçait dans les *Débats* sous le titre de : « Cabinet de consultations pour mélodies secrètes ! » ou bien encore quand il rendait compte de la *Grande duchesse* de Caraffa, qui n'eut que deux représentations, avec ces simples mots : *Madame se meurt ! Madame est morte !* Lui-même nous dit qu'il aimait à lâcher des mots « qu'on pouvait prendre pour de véritables coups de poignard », simples coups d'épingles souvent, mais dirigés d'une main singulièrement experte. On n'a qu'à feuilleter les *Grotesques* pour s'apercevoir combien est longue la liste de ceux que Berlioz passe au fil de son ironie la plus acérée : chefs d'orchestre qui conduisent quatre-vingts exécutants en leur tournant le dos ou en plongeant leur nez dans la partition, directeurs de théâtre ignorants et tyranniques, ténors bouffis, actrices de « l'école du petit chien », c'est-à-dire qui poussent des cris semblables à celui d'un « king-charles dont on écrase la patte », chanteuses qui estropient la musique des maîtres (témoin celle qui, après mainte tergiversation, voulut bien chanter du Mozart, en n'y changeant que deux mesures « pour l'honneur du corps »), athées de l'expression qui ajusteraient les paroles de *J'ai du bon tabac* sur un air de Gluck, marchands de pianos, fabricants de pianos, joueurs de piano, protecteurs et protectrices des fabricants de pianos, enfin pianos eux-mêmes, instruments terribles et

exécrables, etc., etc. C'est un feu roulant d'anecdotes, de railleries, d'invectives, qui s'entrecroisent, se coupent de réflexions sérieuses présentées sous une forme légère, le tout dans un style d'une verve endiablée et d'un irrésistible brio.

Fantaisiste et humoriste, Berlioz l'a été, un peu par mode, il faut bien l'avouer. C'était alors l'époque de la critique fringante et cavalière : on affectait de ne plus suivre la lourde et consciencieuse méthode des Geoffroy ou des La Harpe, voire même, en musique, des Fétis et des Scudo ; on imaginait des comptes rendus à batons rompus, pareils aux conversations de Jacques le Fataliste et son maître chez Diderot. Le mélange des tons régnant dans les œuvres d'art, il semblait indispensable qu'il bouleversât également la critique ; celle-ci tenait alors à honneur de se montrer aussi échevelée que le drame.

Berlioz a cédé sans doute à cet entraînement du goût, mais il y trouvait un merveilleux emploi de ses propres qualités. On peut trouver que les *Soirées de l'orchestre* nous paraissent aujourd'hui d'une fantaisie parfois laborieuse. Mais quel esprit dépensé ! quelle source jaillissante de sérieuse plaisanterie ! Le livre est dédié *A mes bons amis de l'orchestre de X., ville civilisée*. Il ne s'agit donc pas de Paris ! Berlioz suppose que chaque soir on joue « un opéra français moderne très plat », ou bien « un opéra italien moderne très plat », ou bien « un opéra allemand moderne très plat », ou bien « un etc., etc... », et les musiciens de l'orchestre, bien vite las de faire leur partie, abandonnent peu à peu leurs pupitres, se rapprochent les uns des autres et devisent entre eux, ou bien écoutent une lecture. Quand on joue *Fidelio*, ou le *Freyschütz*, ou *don Juan*, personne ne bouge ; ces soirs-là on fait de la musique, on est tout à l'art ; mais, le reste du temps, que faire en un orchestre à moins que l'on ne cause ? Quelquefois on parle gravement, on se raconte la vie de Spontini, ou celle de Paganini, on disserte sur Gluck ou sur Beethoven ; le plus souvent on narre d'extraordinaires histoires, comme celles de *Vincenza*, du *Harpiste ambulante*, du *Suicide par enthousiasme*, d'*Euphonia* (où Berlioz a romancé son aventure avec Camille Moke) ; ou bien on se livre à de plaisantes études d'astronomie sur la *Révolution du ténor autour du public* (*Avant l'aurore, Lever héliaque, Le ténor au zénith, Le soleil se couche, ciel orageux, Nuit éternelle*) ; on ajoute un chapitre au *De viris illustribus urbis Romæ* et

l'on décrit avec force détails la tribu des Romains modernes, entendez des claqueurs ; on analyse les diverses façons d'applaudir, de réchauffer l'intérêt, d'enlever une salle, jusqu'au sifflet-succès, invention géniale du mari d'une chanteuse et destiné à réveiller l'enthousiasme languissant ; c'est une étude très longue, fort amusante, fertile en types pittoresques, tels que M^{me} Rosenhain, jeteuse de fleurs aux bons endroits... D'autres fois l'auteur fait semblant d'écouter l'opéra et déclare qu'il va en rendre compte, mais alors il s'en tire par un « feuilleton de silence », où il ne dit rien de la pièce, mais laisse son imagination vagabonder sur vingt sujets divers. Il est impossible de donner une idée exacte de l'extraordinaire fantaisie qui pétillie et circule à travers les *Soirées de l'orchestre* : il faudrait tout citer. Berlioz s'y montre le digne émule des grands critiques humoristes du temps : il est un Théophile Gautier, moins impeccable artiste, moins expert en jolies ciselures, ou, si l'on préfère, il est un Jules Janin moins prétentieux et moins lourd. En tout cas, il est un « chroniqueur » émérite, le maître direct des Henri Rochefort et des Aurélien Scholl de l'âge suivant.

Sa fantaisie conserve un tour éminemment romantique. Elle est fondée sur la loi de contraste et d'opposition. Ce lyrique enthousiaste a un sentiment très vif du grotesque dans le style comme dans l'art ; il y pousse irrésistiblement toutes choses ; sur ce point il n'épargne rien, ni personne ; à l'occasion il ne s'épargne pas lui-même. Il appartient à la pure tradition burlesque qui remonte à Scarron et à Saint-Amant, et qui a si étrangement refléuri dans la *Préface de Cromwell*, dans l'œuvre entière de Hugo, dans celle de Théophile Gautier et de bien d'autres. Le titre même des *Grotesques de la musique*, rapproché de celui du livre fameux que Théophile a consacré aux *Grotesques* de la littérature, est à cet égard bien significatif. Le musicien Berlioz qui, dans le chœur des soldats de la *Damnation*, a si bien su allier la trivialité à l'héroïsme et dont le sens critique si fin savait démêler dans la sonorité du basson une propension au grotesque¹, a transporté sans peine dans son style ces procédés de violente antithèse et d'imprévu contraste si chers aux roman-

¹ Dans son *Traité d'orchestration*, il a d'ingénieuses considérations sur la psychologie des instruments.

tiques. Il a joliment défini le caractère outré de sa plaisanterie dans l'amusante préface de son livre (dédiée aux choristes de l'Opéra) :

La gaieté de mes anecdotes est fort problématique et je n'oserais céder à vos amicales instances, si les choses les plus tristes n'avaient si souvent un côté bouffon. Vous connaissez le mot de ce condamné à mort, disant de sa voix rauque à la femme éplorée venue pour lui faire ses derniers adieux et le suivre jusqu'au lieu du supplice : « Tu n'as donc pas amené l'enfant ? — Ah ! mon Dieu ! quelle idée ! Pouvais-je lui montrer son père sur l'échafaud ? — T'as eu tort ; ça l'aurait amusé, c'est enfant..... » Or voici un opuscule dont je ne puis trop bien distinguer le caractère..... Selon la disposition d'esprit des lecteurs, il peut leur sembler ou risible ou déplorable. Tâchez de trouver quelque plaisir à le lire ; quant à moi, je me suis amusé en l'écrivant, comme eût fait sans doute l'enfant du condamné en assistant à l'exécution de son père.

Un semblable tour d'esprit ne laisse pas d'être un peu inquiétant..... pour nous-mêmes. Au fond de ce grand enfant de génie que fut Berlioz, on découvre un pince sans rire qui ne hait point le rôle de mystificateur. C'était, aux environs de 1860, l'époque où Vivier, le corniste de l'Opéra, obtenait à la Cour et à la ville les plus grands succès pour ses charges laborieuses et ses légendaires facéties. Berlioz connut Vivier, l'admira et l'imita. Les mystifications auxquelles se complut Berlioz sont nombreuses ; on en peut suivre la trace dans les *Mémoires*, dans la *Correspondance* et dans les livres de critique.

La meilleure de toutes, sans aucun doute, fut celle qu'il imagina, en 1850, pour lancer le succès de sa *Fuite en Égypte* ; il se garda bien de la signer, mais il l'attribua à un certain Pierre Ducré, maître de musique de la Sainte-Chapelle, à Paris, en 1679 ; de cette façon, il put entendre pour une fois les salons faire l'éloge de sa musique et certaine dame s'extasier en ces termes : « Parfait ! Délicieux ! Voilà de la musique ! Le temps ne lui a rien ôté de sa fraîcheur. C'est la vraie mélodie..... Ce n'est pas votre M. Berlioz, en tout cas, qui fera jamais rien de pareil ! » Le tour était bien joué et il était de bonne guerre ; Berlioz y recourut plus d'une fois. Une autre mystification, moins fine, mais bien amusante, est celle qu'il prétend avoir fait subir à un M. Prudhomme qui était venu suivre à Plombières un traitement pour les maladies d'intestins ; mais je laisse au lecteur le soin de chercher ce récit dans les *Grotesques*. Lorsqu'on lit Berlioz, il importe d'être toujours sur ses gardes et de savoir parfois démêler

sous la verve bouffonne de l'auteur l'intention malicieuse. Il s'est tant moqué des autres et de lui-même qu'il y a beaucoup de chance pour qu'à l'occasion il se moque un peu de nous.

Il cédait encore au goût du temps (surtout au goût des romantiques) en cultivant cette forme particulière de l'humour qui consiste en une dérision des choses de la mort et qui s'appelle le macabre. Ce genre tout spécial, sans doute issu d'une scène d'*Hamlet* mal comprise, avait été inauguré en France par *Han d'Islande*, en 1823, et devait être vivement renforcé plus tard par l'influence d'Edgar Poe. Victor Hugo et Alexandre Dumas y avaient sacrifié dans le drame et dans le roman ; Baudelaire l'avait remis à la mode en 1857. Berlioz, qui avait fait ses débuts à Paris en qualité d'étudiant en médecine, l'a toujours admis comme un des éléments constitutifs de sa poétique. Pour lui, l'horrible a droit de cité dans l'art au même titre que le sublime et le grotesque.

Dans les premières pages des *Mémoires*, il fait une description fort réaliste de l'amphithéâtre de dissection de la Pitié, et il relate avec satisfaction quelques-unes des plus mauvaises plaisanteries du lieu :

Je m'amusai à fouiller la poitrine entr'ouverte d'un pauvre mort pour donner leur pitance aux hôtes ailés de ce charmant séjour. « A la bonne heure, me dit Robert en riant, tu t'humanises :

Aux petits des oiseaux, tu donnes la pâture ! »

— Et ma bonté s'étend sur toute la nature,

répliquai-je en jetant une omoplate à un gros rat qui me regardait d'un air affamé.

Une des plus originales histoires des *Soirées de l'orchestre* n'est autre chose que le souvenir d'une farce de « carabin » ; elle est intitulée : *Un début dans le Freyschütz, nouvelle nécrologique*. Berlioz y raconte l'étrange aventure d'un garçon épicier que certain soir ses amis et lui expulsèrent de l'Opéra pour avoir osé siffler le *Freyschütz*. A quelque temps de là, l'infortuné manifestant tombe malade et meurt à l'hôpital ; les amis de Berlioz le dissèquent, en font une superbe « préparation sèche », bien nettoyée, bien astiquée, habilement articulée et la relèguent au fond d'un placard. Plusieurs années se passent et, lors d'une reprise du *Freyschütz*, comme le directeur de l'Opéra avait besoin d'un spectre et d'une tête de mort dans la figuration, Berlioz a la singulière idée de proposer le garçon épicier..... « Qui pouvait deviner la vocation dramatique de ce

gaillard-là ? » et qui pouvait prévoir qu'il débiterait plusieurs années après sa mort dans ce même *Freyschütz* qu'il n'aimait pas ?.... L'histoire est joliment contée et d'un macabre fort divertissant. Berlioz est moins bien inspiré quand il veut nous émouvoir sérieusement par d'affreuses visions, par exemple quand il nous décrit la *bella sposina* de la Morgue de Florence (*Mém.*, XLIII) ou quand il nous fait assister à l'exhumation de la pauvre Henriette Smithson (*Post-face des Mémoires*). Ici l'horrible n'a pas d'excuse. C'est ainsi que le genre du macabre se venge parfois des imprudents qui le cultivent.

Tout, dans l'œuvre de Berlioz, porte la marque de cette exubérance d'imagination. Il n'y a pas de style moins ennuyeux que le sien : les bonheurs d'expressions y abondent, les images y revêtent un pittoresque souvent imprévu ; les mots s'y entrechoquent en brillantes antithèses ou bien s'entassent plaisamment accumulés ; partout il circule un peu de cette ivresse verbale qui caractérise l'écriture des grands écrivains sensitifs, celle d'un Rabelais, d'un Diderot ou d'un Victor Hugo.

Mais aussi ce style porte une marque particulière qui est comme la rançon de tant de brillantes qualités : le jeu de mots y fleurit, et même cette forme du jeu de mots qu'il faut bien appeler par son vrai nom, le calembourg. Soyons indulgents à Berlioz sur ce point. Rappelons-nous que si Voltaire eut jadis le calembourg en horreur, Balzac l'adorait et Victor Hugo aussi, qui l'a défini magistralement « la fiente de l'esprit qui vole. » Berlioz, accoutumé à saisir les rapports, les valeurs et les nuances les plus subtiles des sons, devait céder plus qu'aucun autre écrivain à cette tentation un peu vulgaire de l'oreille. Cela ne veut pas dire que les calembourgs de cet admirable musicien soient par cela même excellents : il s'en faut de beaucoup ; mais, au fait, peut-il y en avoir d'excellents ?

Au reste cette contention d'esprit et de style n'est que passagère dans les écrits de Berlioz. Ce qui y domine, c'est surtout la clarté, la lumière, l'harmonie, l'esprit toujours alerte, la malice sans méchanceté, en un mot la gaieté. Comme tous les grands humoristes, Berlioz a pu être triste et souffrant, mais dans son œuvre, malgré quelques affectations pessimistes, circule la joie de vivre, de penser et de sentir, d'observer le train du monde, d'aimer les belles choses

et de bafouer les sots. Il y a même quelque chose de naïf dans les amusements de Berlioz : un rien le divertit et met en verve sa fantaisie. A-t-il remarqué l'habitude qu'avait le chef d'orchestre Habeneck de frapper avec son archet quelques coups secs et précipités sur la boîte du souffleur, pour avertir de leur rentrée tel chanteur ou tel instrumentiste ? Vite il imagine cette étourdissante histoire du pauvre Moreau, le souffleur de l'Opéra, qui mourut victime du *tack*, après quelles péripéties héroï-comiques, quel supplice renouvelé, quelle déchéance morale et physique ! — Ailleurs, il emploiera six pages, d'un irrésistible comique, à nous raconter cet incroyable concerto de clarinette où l'artiste eut beau gonfler ses joues, suer, haleter, pousser, rougir, dévisser l'anche de son instrument, souffler dedans, passer l'écouvillon dans le tube, gratter le bout avec un canif, dans les postures les plus grotesques, il n'en put jamais tirer une seule note (sauf un couac final épouvantable), malgré les majestueux encouragements de l'orchestre, qui chaque fois reprenait les mesures préliminaires. — Ou bien sa vieille rancune contre le Conservatoire, les concours officiels et les pianos, lui suggérera cette éblouissante fantaisie du « piano enragé », qu'on trouve dans la 18^e des *Soirées de l'orchestre*. Un superbe piano, un peu dur, prêté pour la circonstance par M. Erard dans l'espoir d'en *égayer* les touches ; trente exécutions successives du même concerto de Mendelssohn sur l'instrument ; et au moment où allait commencer la trente-unième, « ne voilà-t-il pas le piano qui se met à recommencer tout seul le concerto ? » Indescriptible émoi dans la salle : on cherche M. Erard.

Pendant ce temps-là, le brigand de piano, qui avait fini son concerto, n'a pas manqué de le recommencer encore et tout de suite, sans perdre une minute, et toujours, toujours avec plus de tapage : on eût dit de quatre douzaines de pianos à l'unisson. C'étaient des fusées, des trémolo, des traits en sixtes et tierces redoublées à l'octave, des accords de dix notes, de triples trilles, une averse de sons, la grande pédale, le diable et son train . . . M. Erard arrive : il a beau faire ; le piano, qui ne se connaît plus, ne le reconnaît pas davantage. Il fait apporter de l'eau bénite, il en asperge le clavier, rien n'y fait : preuve qu'il n'y avait point là de sortilège et que c'était un effet naturel des trente exécutions du même concerto. On démonte l'instrument, on en ôte le clavier qui remue toujours, on le jette au milieu de la cour du Garde-Meuble, où M. Erard, furieux, le fait briser à coups de hache. Ah bien oui ! c'était pis encore, chaque morceau dansait, sautait, frétillait de son côté, sur les pavés, à travers nos jambes, contre le mur, partout, et tant et tant, que le serrurier du Garde-Meuble a ramassé en une brassée toute

cette mécanique enragée et l'a jetée dans le feu de sa forge pour en finir. Pauvre M. Erard, un si bel instrument ! Cela nous fendait le cœur à tous. Mais qu'y faire ? Il n'y avait que ce moyen de nous en délivrer. Aussi, un concerto exécuté trente fois de suite dans la même salle, le même jour, le moyen qu'un piano n'en prenne pas l'habitude ! . . .

Quel joli recueil de *Pages choisies* l'on pourrait faire en glanant à travers l'œuvre écrite de Berlioz les souvenirs de jeunesse, les impressions de voyage, et mainte spirituelle fantaisie des *Grotesques* et des *Soirées* ! Tous les genres d'intérêt s'y trouveraient réunis : la psychologie, l'art, la littérature. Tous les tons et tous les styles s'y mêleraient, depuis le sombre et le mélancolique jusqu'au tendre, au gracieux, au poétique, en passant par le comique et le bouffon. Car le génie de l'auteur est essentiellement symphonique. Son premier chef-d'œuvre musical nous fournit bien, en somme, la synthèse de son talent si original et si varié : dans la *Fantastique*, il n'y a pas que la douloureuse *Marche au supplice* ni l'extraordinaire *Sabbat des Sorcières* ; mais la poésie amoureuse déborde de *Réveries et passions*, et mainte inspiration plus douce, celle de la *Scène aux champs*, si fraîche et si pure, celle du *Bal*, alerte et pimpant, vient charmer délicieusement l'oreille. Le style de l'écrivain ressemble au style du compositeur. On y sent la maîtrise du grand chef d'orchestre qui a su harmoniser tous les souffles et toutes les voix de la nature.

On connaît le mot déchirant que Berlioz prononça sur son lit de mort : « Enfin ! on va donc jouer ma musique ! » Voici que la réparation est venue, presque complète. Maintenant on aime et on admire le grand artiste ; on le fête à Paris, à Monte-Carlo, à La Côte-Saint-André, à Grenoble, en Allemagne, en Russie, partout, dans la France repentante comme dans les pays étrangers restés fidèles. On joue sa musique, moins qu'on ne voudrait parfois (à cause de certaines difficultés d'exécution), peut-être aussi un peu moins qu'on ne pourrait (par suite du dernier obstacle de la routine) ; pourtant on la joue, on l'applaudit ; la *Damnation*, grâce à M. Colonne, est presque devenue populaire. Mais quelques louables tentatives que l'on fasse pour vulgariser ces chefs-d'œuvre, la musique de Berlioz, comme toute vraie musique, n'est pas également accessible à tous. « C'est un art qui s'adresse trop exclusivement aux exceptions des sociétés intelligentes, il exige trop de préparatifs, trop de moyens pour se manifester au dehors. . . La musique est une fille de race

qui doit savoir vivre pauvre et vierge plutôt que de se mésallier¹. » Goûtons donc avec délices, chaque fois qu'il nous sera donné, ce plaisir rare et complet. Mais à défaut de la partition malaisément abordable, le livre est là qui s'offre et qui nous invite. Les *Mémoires*, *A travers chants*, les *Soirées de l'orchestre*, les *Grotesques* méritent de vivre à l'ombre de *Roméo et Juliette*, de la *Damnation*, de l'*Enfance du Christ* et des *Troyens*. Bien mieux, ils ont leur valeur propre, qui est grande et presque ignorée. Là aussi Berlioz s'est mis tout entier. Nous y retrouvons l'homme, dans la fougue et la séduction de son ardente nature ; nous y entrevoyons le compositeur génial et malheureux, tout à la poursuite de son rêve de beauté ; nous y découvrons, par surcroît, l'écrivain original, le conteur de bonne race, au style clair et savoureux, à l'humeur poétique et railleuse, vrai Français de France, et très authentique Dauphinois.

Depuis que ces pages sont écrites, la correspondance de Berlioz s'est enrichie, à l'occasion du centenaire de sa naissance, de plusieurs publications intéressantes.

— *Lettres à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein* (1857-1867) publiées par La Mara, chez Breitkopf et Haertel, à Leipsig, 1903, sur l'initiative de M. Julien Tiersot, et commentées depuis par M. G. Allix dans le *Dauphiné* des 22 mars, 15 et 26 avril 1903.

— *Lettres à M. Gounet* (1830-1834), lues à l'Académie delphinale, dans la séance du 15 mai 1903, par M. Michoud, professeur à la Faculté de droit de l'Université de Grenoble.

— Enfin les délicieuses et extraordinaires *Lettres à M^{me} Estelle Fornier*, la « Stella » de Meylan (1864-1869), publiées par M. Hugues Imbert dans la *Revue Bleue* des 4, 11, 18 et 25 avril 1903 sous le titre de *Une page romantique*.

Sans doute bien d'autres lettres de Berlioz verront encore le jour. Berlioz épistolier mériterait une étude spéciale : car nulle part mieux que dans sa correspondance le grand artiste n'a montré librement la vive originalité de son humeur et les brillantes qualités de son style.

¹ *Mémoires de Berlioz*, voyage en Allemagne, lettre à Osborne.



ML
410
B5M6

Morillot, Paul
Berlioz écrivain

Music

524741

ML Morillot, Paul
410 Berlioz écrivain
B5M6

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 20 09 018 4